

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLES BLANC

Directeur : TH. REINACH, de l'Institut

106, BOULEVARD SAINT-GERMAIN

PARIS

AVRIL 1924

Édouard Michel. — Le Bréviaire de la collection Mayer Van den Bergh à Anvers.

André Joubin. — Études sur le musée de Montpellier : Cent ans de peinture académique (1665-1759).

Émile Malbois. — La Coupole de Lemoine à la chapelle de la Vierge de Saint-Sulpice.

Louis Réau. — Les Lemoyne du musée de la Ville de Saint-Germain.

N. Jorga. — Un Portrait français peint à Constantinople.

J.-F. Backer. — Les Tracas judiciaires de Rembrandt (1^{er} article).

Louis Dimier. — Œuvres d'art qui passent. Bibliographie.

Trois gravures hors texte :

Nativité, miniature du bréviaire de la collection Mayer Van den Bergh, Anvers : héliotypie.

Paysage, par Poitreau (1739), Musée de Montpellier : photographie.

Jan Six, dessin de Rembrandt. Étude pour le portrait de l'Homme au manteau rouge, 1654 (Collection Six, Amsterdam).

35 illustrations dans le texte.

66^e Année. 746^e Livraison.

5^e Période. Tome IX.

JOS. GIRARD

Prix de cette Livraison : 10 francs.

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, boulevard Saint-Germain, Paris (6^e)

TÉLÉPHONE : Gobelins 21-29

La *Gazette des Beaux-Arts*, publiée, sous la direction de M. THÉODORE REINACH, membre de l'Institut, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs, musique).

Chaque livraison mensuelle, de 64 à 80 pages in-4^o carré, est ornée d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, etc., dues à nos premiers artistes.

Rédacteur en chef : M. Louis RÉAU, Ancien Directeur de l'Institut Français de Pétersbourg.

COMITE DE PATRONAGE

MM. Albert BESNARD, Membre de l'Institut, Directeur de l'École Nationale des Beaux-Arts ;

Comte M. de CAMONDO, Membre du Conseil des Musées Nationaux, Vice-président de la Société des Amis du Louvre ;

Comte P. DURRIEU, Membre de l'Institut ;

R. KœCHLIN, Président du Conseil des Musées nationaux ;

L. METMAN, Conservateur du Musée des Arts décoratifs ;

André MICHEL, Membre de l'Institut, Conservateur honoraire des Musées nationaux, Professeur au Collège de France ;

E. POTTIER, Membre de l'Institut, Conservateur aux Musées nationaux, Professeur à l'École du Louvre ;

Baron Edmond de ROTHSCHILD, Membre de l'Institut ;

G.-Roger SANDOZ, Secrétaire général de la Société de propagation des livres d'art et de la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie.

PRIX DE L'ABONNEMENT :

PARIS ET DÉPARTEMENTS. — Un an. 80 fr. | ÉTRANGER. 100 fr.

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 7 fr. 50

ÉDITION D'AMATEUR

La *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition spéciale, contenant une double série des planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A CETTE ÉDITION :

PARIS ET DÉPARTEMENTS. 120 fr. | ÉTRANGER. 140 fr.

Il n'est rendu compte que des ouvrages dont un exemplaire est envoyé directement au bureau de La *Gazette des Beaux-Arts*, 106, boulevard Saint-Germain, sous l'adresse de M. le Directeur de La *Gazette des Beaux-Arts*.

Les abonnés d'un an à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS
bénéficient d'une réduction de vingt francs sur l'abonnement annuel à la revue

BEAUX-ARTS

dont le prix est de 40 fr. pour la France et de 50 fr. pour l'étranger, et qui paraît le 1^{er} et le 15 de chaque mois, excepté pendant août et septembre, en livraisons de 16 pages in-4^o carré, avec nombreuses illustrations. Le rédacteur en chef est M. Paul VITRY, conservateur au Musée du Louvre.

BEAUX-ARTS renseigne ses lecteurs sur toute l'actualité artistique : ventes, expositions, concours, publications d'art, nouvelles de France et de l'Étranger, enseignement d'art, musique et décor théâtraux, art appliqué, monuments historiques. Chaque numéro renferme un BULLETIN DES MUSÉES, de 4 à 8 pages, rédigé avec le concours des conservateurs des musées de Paris et des départements, et qui fait connaître au jour le jour leurs enrichissements et leur activité.

BEAUX-ARTS

106, Boulevard Saint-Germain, Paris (6^e)

Directeur : Théodore REINACH, membre de l'Institut.
Directeur-adjoint : Georges WILDENSTEIN, secrétaire de la fondation S. de Rothschild.

COMITÉ DE RÉDACTION

President : Raymond KOECHLIN, président du Conseil des Musées nationaux.
MM. André JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'art et d'archéologie.
Théodore REINACH.
Paul VITRY, conservateur des musées nationaux, *Rédacteur en chef de la Revue*.
Georges WILDENSTEIN.

PRIX DE L'ABONNEMENT

Paris et Départements.	Un an	40 fr.	Six mois	21 fr.
Étranger..	Un an	50 fr.	Six mois	27 fr.

Les abonnés d'un an à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS
bénéficient d'une réduction de vingt francs sur l'abonnement annuel à BEAUX-ARTS
Prix du numéro : Deux francs.

BEAUX-ARTS paraît le 1^{er} et le 15 de chaque mois, excepté pendant août et septembre. Chaque numéro, de 16 pages in-4^o carré, contient une vingtaine d'illustrations dans le texte.

BEAUX-ARTS renseigne ses lecteurs sur toute l'actualité artistique : expositions, concours, ventes, publications d'art, nouvelles de France et de l'Étranger, enseignement d'art, musique, décor théâtral, arts appliqués, monuments historiques. Chaque numéro renferme un BULLETIN DES MUSÉES, de 4 à 8 pages, rédigé avec le concours des conservateurs des musées de Paris et des départements, et qui fait connaître au jour le jour les enrichissements et l'activité de nos collections.

Sommaire du n° 8

L'Œuvre de Degas à la Galerie Georges Petit, par Gaston MIGEON.

Nouvelles. — Académies et Sociétés savantes.

Mélanges : Une Exposition d'Art américain-latin au Musée Galliéra (Jean-Gabriel LEMOINE).

Monuments historiques, par Jean VERRIER.

BULLETIN DES MUSÉES. — Musée du Louvre : Antiquités orientales (G. CONTENAU). — Frédéric Bazille et ses tableaux légués aux Musées nationaux (André JOUBIN). — Musée de Marine. — Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris. — Musée Carnavalet. — Musée Henner. — Bibliothèque Sainte-Genève. — Musée de Besançon. — Musée de Rouen.

Correspondance de l'Étranger. — États-Unis : Monsieur et Madame Albert Besnard à l'Exposition de Pittsburg (Charles MARCHESNÉ).

Arts appliqués. — Une nouvelle tapisserie des Gobelins d'après M. J.-L. Jaulmes.

Expositions. — Pablo Picasso, par Robert REY.

Les Collections japonaises de Louis GONSE.

Les Ventes, par SEYMOUR DE RICCI.

18 illustrations dans le texte.

Pour tout ce qui concerne la rédaction s'adresser au rédacteur en chef de la Revue.
Pour les abonnements, la vente au numéro et les annonces, s'adresser à l'administrateur de la Revue.

Il n'est rendu compte que des ouvrages dont un exemplaire est envoyé directement au bureau de Beaux-Arts, 106, boulevard Saint-Germain, sous l'adresse de M. le Directeur de Beaux-Arts.

DUVEEN BROTHERS



LONDON

PARIS

NEW-YORK

LE BRÉVIAIRE

DE LA COLLECTION MAYER VAN DEN BERGH

A ANVERS



SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE

La collection Mayer van den Bergh d'Anvers, entr'ouverte avant la guerre pour les amateurs d'art, vient d'être définitivement rendue accessible au public deux jours par semaine. Henri Hymans avait naguère signalé ici même ¹ en quelques lignes l'intérêt que présentait cet ensemble unique de peintures, miniatures, tapisseries, médailles et sculptures, qui constitue pour la métropole flamande le pendant du Musée Poldi-Pezzoli à Milan. L'avisé collectionneur que fut le Chevalier Mayer van den Bergh ² s'était en effet intéressé à toutes les manifestations de l'art, principalement de l'art des Pays-Bas. Il aimait les belles choses pour elles-mêmes, pour la joie de leurs lignes ou de leurs couleurs et n'eut pas comme tant d'autres la superstition de la série à compléter. Tout ici est disposé pour plaire et charmer d'abord, le côté documentaire cédant de loin le pas aux préoccupations esthétiques ; aussi, peu de milieux en Flandre peuvent-ils mieux évoquer ce qu'était la

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, I, p. 167 et 1905, I, p. 168.

2. Le chevalier Mayer van den Bergh est mort en 1901, à peine âgé de 43 ans.

demeure de l'un de ces riches amateurs, qui favorisaient les arts au temps de Rubens et de Jordaens.

La visite de ce Musée deviendra la station obligée de tout voyageur qui voudra essayer de connaître l'Anvers d'autrefois ; nous admirerons en même temps ce que peut réaliser ici l'initiative privée : c'est elle qui a su, grâce au goût éclairé du Chevalier Mayer van den Bergh, réunir en quelques années les merveilles de cette collection, c'est elle qui administre ce précieux ensemble, dans l'intérêt sagement entendu du public, au moyen d'une Régence de quelques amateurs dévoués, anciens amis du Chevalier, constitués en Société anonyme sans but lucratif. Cette Régence a bien voulu, pour les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*, nous permettre l'étude de cette galerie, et nous fournir de très belles reproductions dues au talent de M. Eugène Janssens ; nous tenons à l'en remercier ici et à signaler le bel exemple donné ainsi à tant de collectionneurs.

Avant de jeter dans un prochain article un coup d'œil d'ensemble sur le Musée Mayer van den Bergh, il nous a paru nécessaire d'attirer spécialement l'attention sur l'une des pièces les plus exceptionnelles et les plus importantes de ses collections. Il s'agit d'un précieux Bréviaire comprenant 688 feuillets d'un beau et fin parchemin qui mesurent 225 millimètres de hauteur sur 155 millimètres ; 166 pages sont décorées de riches encadrements et l'on compte plus de 48 miniatures à page entière et 22 illustrations plus petites. Chose curieuse, ce Bréviaire semble jusqu'à ce jour n'avoir été ni publié ni même mentionné par les chercheurs ; cependant, par sa conservation presque parfaite, par le nombre et la qualité de ses miniatures, par le sentiment artistique qui a présidé à son exécution il est, à notre avis, l'un des plus rares et des plus significatifs parmi les manuscrits qui nous ont été conservés pour cette intéressante période du xvi^e siècle à ses débuts.

A s'en reporter au style des miniatures, l'ouvrage appartient à cette école Ganto-Brugeoise, si bien définie et mise en valeur par le comte Durrieu dans ses remarquables articles de la *Gazette des Beaux-Arts* de mai et juillet 1891, et que Joseph Destrée et Friedrich Winkler entre autres ont soigneusement étudiée depuis¹, école qui semble fleurir entre les années 1480 et 1530 et s'enorgueillit de compter l'un des manuscrits les plus célèbres du monde, le Bréviaire Grimani de la bibliothèque Marciana à Venise.

1. Destrée (Joseph), *Les Heures de N.-D. dites d'Hennessy*, Bruxelles, 1895 et Bruxelles, 1923 (édition en couleurs).

Winkler (Friedrich), Gerard David und die Brügger Miniaturmalerei seiner Zeit (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1913, t. VI, pp. 271-277).

Winkler (Friedrich), Studien zur Geschichte der niederländischen Miniatur Malerei des xv und xvi Jahrhunderts (*Jahrb. der Kunsthist. Sammlg.* Vienne, t. 32, 1915, pp. 334-339).



NATIVITÉ

MINIATURE DU BRÉVIAIRE

de la Collection Mayer Van den Bergh, Anvers.

Le style Ganto-Brugeois apparaît à l'époque de la mort de Charles le Téméraire, dans la période où s'éteignent presque tous les miniaturistes qui ont travaillé pour la cour de Bourgogne. Liedet disparaît en 1478,



LA TRINITÉ
MINIATURE, ÉCOLE GANTO-BRUGEOISE
(Collection Mayer Van den Bergh, Anvers.)

Guillaume Yrelant meurt à Bruges vers 1481-82, Philippe Mazerolles vers 1480 et Simon Marmion en 1489. Avec eux, avec l'appui des ducs fastueux, vont presque complètement cesser les grandes entreprises d'enluminure de Bibles, de Romans, d'Histoires du Monde et d'écrits pédagogiques qui avaient produit à l'époque précédente (vers 1450-1475) des ouvrages aussi importants

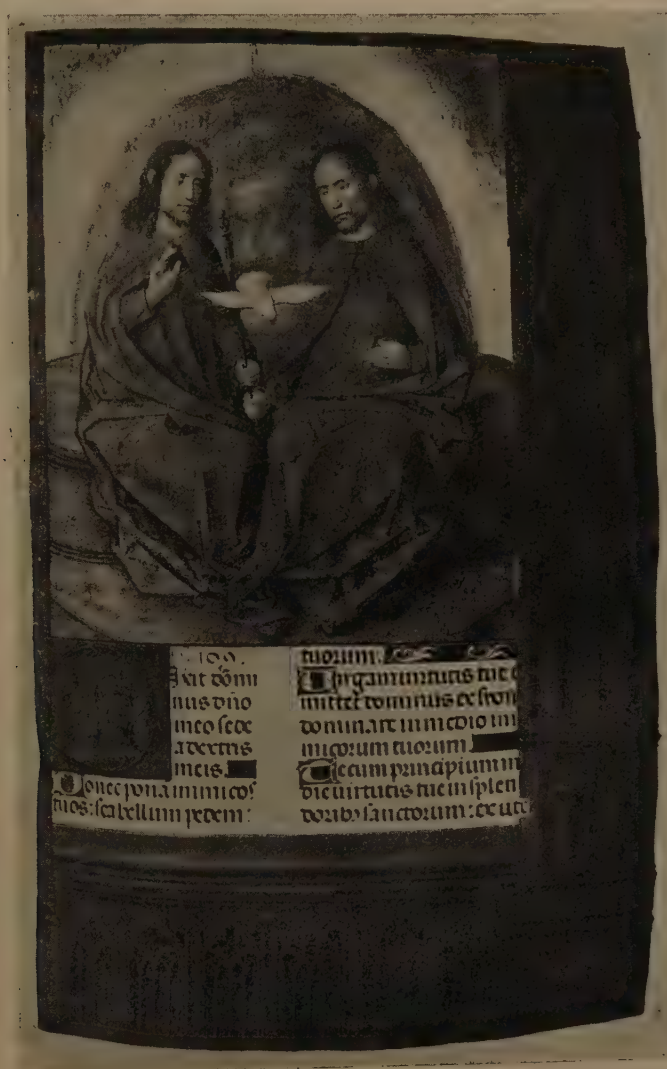
que les *Chroniques de Jérusalem*, les *Chroniques de Hainaut*, la *Fleur des Histoires* et le *Charles Martel* en 4 volumes de la bibliothèque de Bruxelles.

Les travaux dès lors s'exécuteront dans des cadres plus modestes, mieux appropriés aux ressources limitées des Mécènes particuliers qui, tels Louis de Bruges, Seigneur de la Gruuthuys, favoriseront les débuts de ces ateliers Ganto-Brugeois ; aussi verrons-nous surtout se développer le livre de prière sous ses différentes formes, bréviaire, psautier ou livre d'Heures, et ceci déjà caractérise au point de vue de la production l'école dont nous nous occupons. Notons en passant qu'il se créera de ce fait une difficulté particulière pour fixer la suite chronologique de ces manuscrits, car le livre de prière, généralement dépourvu de portraits ou d'attributs particuliers, comportant uniquement des sujets de piété qui se répéteront pendant de longues années, ne donnera que bien peu d'indications sur la date de son apparition.

Au point de vue du style, les caractéristiques de l'école Ganto-Brugeoise sont nettement déterminées et ce sont elles justement que nous retrouvons dans le Bréviaire Mayer van den Bergh. Des encadrements d'abord fort particuliers : les fleurs et les fruits n'y sont plus comme auparavant les parties secondaires de tout un ensemble décoratif d'arabesques et de rinceaux mais sont maintenant représentés en grandeur presque naturelle, et rendus en trompe-l'œil grâce aux ombres portées qui les détachent sur des fonds dorés et colorés ; aux fleurs s'ajoutent bientôt des papillons, des libellules, différents insectes et aussi des oiseaux. Ces premiers encadrements semblent apparaître vers 1483, puis, se mélangeant à eux, naissent dans les premières années du xvi^e siècle des encadrements d'architecture formés de motifs de retables, baldaquins, pinacles, montants sculptés et barrières ouvragées, qui d'abord reprennent les formes du gothique fleuri et vont plus tard se compliquant, se rapprochant des lignes de la Renaissance au fur et à mesure que l'on s'avance dans le xvi^e siècle.

En même temps un changement profond s'opère dans la conception même de la miniature. Tandis que les artistes qui travaillèrent pour Philippe le Bon ou Charles le Téméraire s'en tenaient généralement à des personnages de petite taille mais prodigués en grand nombre, la nouvelle école grandit le modèle de ses sujets de sorte qu'il sera possible de créer l'intérêt non plus seulement par la variété des scènes, la diversité des épisodes, mais encore et surtout par l'expression du visage ; à une certaine sécheresse de forme, à une dureté de style succède une conception plus aimable des choses, une tendance à voir la nature et la vie sous un côté plus avenant et plus épanoui ; alors que chez les artistes du milieu du siècle, c'est surtout le souvenir de Cristus ou de Bouts qui domine, maintenant apparaît nettement la liaison avec Memling, avec Van der Goes, avec Gérard David, et même avec

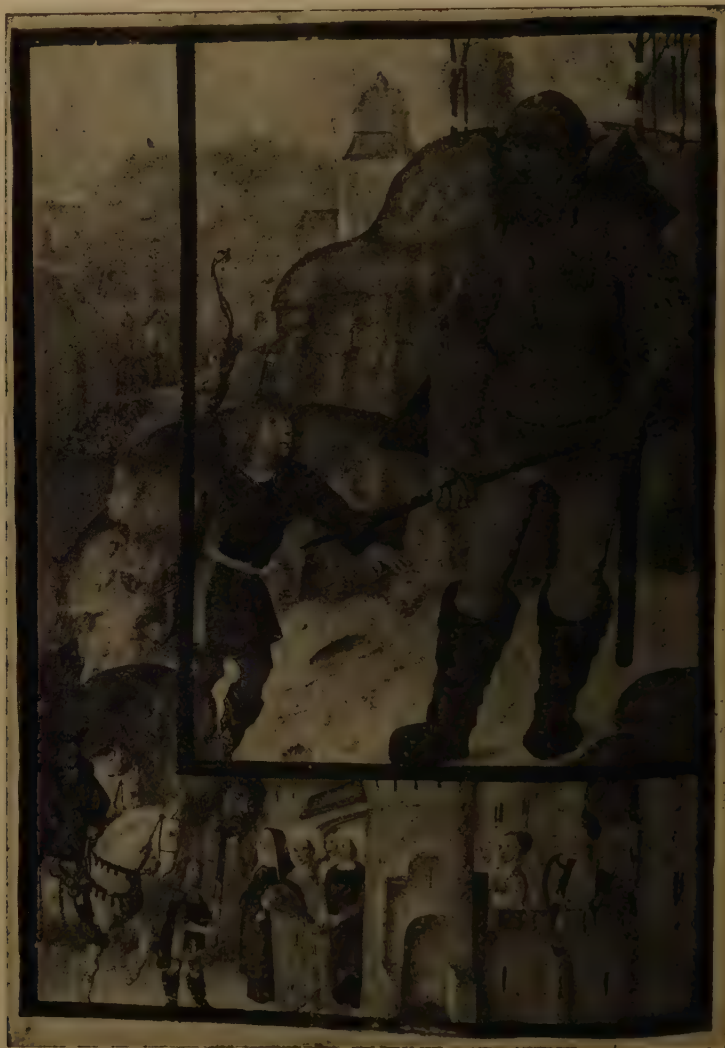
Gossart ; cela est si vrai que l'on crut autrefois que c'était Memling lui-même qui avait travaillé au Bréviaire Grimani et c'est à lui que l'édition photographique de Perini en 1862 attribue les plus belles miniatures. James Weale,



LA TRINITÉ
MINIATURE, ÉCOLE GANTO-BRUGEOISE
(Collection Mayer Van den Bergh, Anvers.)

en 1883, fut parmi les premiers à combattre ces idées erronées, et il fallut l'effort des chercheurs avertis et documentés dont nous avons parlé, pour nous apprendre qu'il ne s'agissait pas des Maîtres peintres eux-mêmes, mais d'ateliers très vivants et très actifs, établis à Bruges et à Gand, profondément

et pour longtemps influencés par les artistes mentionnés plus haut, ateliers pour lesquels nous connaissons surtout comme chefs d'école Alexandre, puis



DAVID ET GOLIATH
MINIATURE, ÉCOLE GANTO-BRUGEOISE
(Collection Mayer Van den Bergh, Anvers.)

Simon Bening, et à côté d'eux Gérard Horebout et sa nombreuse parenté.

Voici donc le milieu et l'école auxquels semble bien appartenir le Bréviaire Mayer van den Bergh. Nous est-il possible de le situer dans cette école Ganto-Brugéoise au moins approximativement, et d'entrevoir le rôle qu'il peut jouer dans le classement de cette production si riche et si touffue où les filia-

tions commencent à peine à se dessiner. Une étude attentive de rapprochements et de comparaisons permettrait seule de résoudre ces problèmes dif-



LA VISITATION
MINIATURE, ÉCOLE GANTO-BRUGEOISE
(Collection Mayer Van den Bergh, Anvers.)

ficiles : elle est pour le moment encore impossible, mais peut-être est-il déjà permis de formuler certaines hypothèses.

D'abord nous pourrions dès maintenant rattacher notre manuscrit à l'une des trois grandes périodes ou plus justement à l'un des trois principaux groupements qui, si l'on ne tient pas compte des ramifications, distinguent

l'école Ganto-Brugeoise : le groupement que le comte Durrieu a réuni autour du nom d'Alexandre Bening et qui comprend les œuvres de transition exécutées entre 1480 et les toutes dernières années du xv^e siècle, le *Boèce* de la Bibliothèque Nationale de Paris, daté de 1492, en étant une des productions les plus caractéristiques.

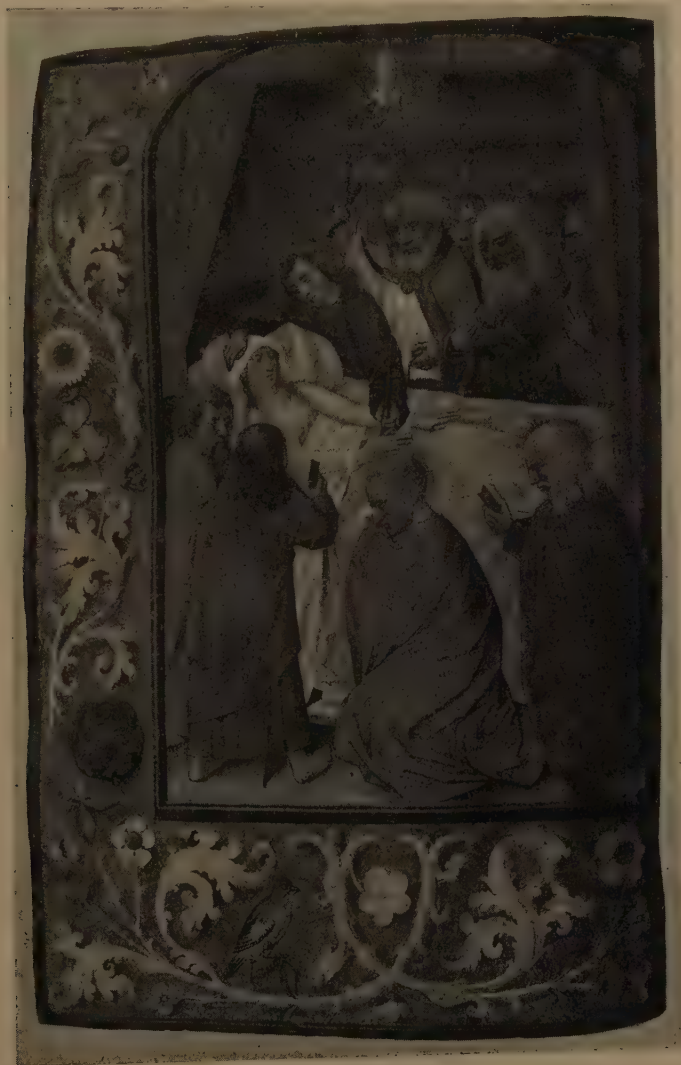
Puis le groupement où figurent les auteurs, sans doute différents, de deux manuscrits célèbres, l'*Hortulus animæ* de Vienne et le *Bréviaire Grimani* de Venise, et enfin le groupement des ouvrages de la pleine floraison de Simon Bening, dont les types sont représentés par la *Crucifixion de Dixmude* (aujourd'hui détruite) qui date de 1529-1530 et par les *Heures de Notre-Dame dites d'Hennessy* de la Bibliothèque de Bruxelles. Une simple comparaison nous prouvera immédiatement que c'est au groupement intermédiaire, à celui du *Bréviaire Grimani* que s'apparente le manuscrit de la collection Mayer van den Bergh.

Un examen détaillé va même nous permettre de fixer plus ou moins approximativement la place de notre ouvrage dans ce groupe particulier, et peut-être de hasarder les dates entre lesquelles l'on pourrait comprendre sa production. Si nous comparons les encadrements d'architecture de l'exemplaire Mayer van den Bergh avec ceux du *Bréviaire Grimani*, il nous semble bien que ces derniers par leur complication, par leurs formes déjà souvent voisines de celles de la Renaissance, indiquent une date nettement postérieure. Nous trouvons en effet dans le *Grimani*, soit dans les bordures, soit dans les illustrations elles-mêmes, ces architectures, dont parle Winkler, qui sont faites, dirait-on, de pièces de bronze ou de cuivre, fondues, vissées, compliquées et tordues et qui annoncent de façon frappante le style de Gossart. La Discussion de Sainte Catherine avec les docteurs, la Pentecôte, la Trinité sont à ce point de vue parmi les pages les plus probantes. Dans le *bréviaire* Mayer van den Bergh au contraire encadrements et détails restent bien plus près d'un gothique comparativement assez sage.

Cette impression se trouve encore renforcée par le style général des miniatures : tout dans notre manuscrit paraît plus simple, plus attaché encore aux formes du xv^e siècle ; le Saint Jean par exemple, le Père Éternel soutenant le cadavre de son fils sont à notre avis bien plus près de Memling et de Van der Goes que de Gérard David ou de Gossart dont l'influence se lit si clairement sur certaines pages du *Grimani*. Si l'on ajoute encore les indications très importantes données par les costumes et par les changements de modes, on peut émettre l'opinion, nous semble-t-il, que le *Bréviaire* Mayer van den Bergh est antérieur au *Bréviaire Grimani*.

D'autre part, certaines miniatures parmi les plus belles reviennent presque semblables dans les deux ouvrages qui nous occupent : la Résurrection.

la Trinité, la Mort de la Vierge, le Miracle de saint Antoine de Padoue, le jeune David portant au bout de son épée la tête de Goliath, pour ne citer que les pages les plus analogues. Ne pourrait-on supposer que nous avons



LA MORT DE LA VIERGE
MINIATURE, ÉCOLE GANTO-BRUGEOISE
(Collection Mayer Van den Bergh, Anvers.)

dans les deux manuscrits les œuvres d'un même atelier que séparerait seulement quelques années, dix ou vingt ans peut-être ?

On sait que dès 1520 le Bréviaire de Venise paraît bien avoir été entre les mains du Cardinal Grimani. D'un autre côté si l'on compare à

notre manuscrit les miniatures du *Livre d'heures de Jacques IV d'Écosse* de la bibliothèque de Vienne (cod. n° 1897) dont la date est comprise entre 1503 et 1513, comme l'a démontré le comte Durrieu¹, et si l'on se base sur les recherches de Winkler pour lequel les ornements d'architectures caractéristiques de la seconde période de l'école Ganto-Brugeoise n'apparaissent guère avant 1508², peut-être pourrait-on proposer, au moins provisoirement, pour l'exécution du Bréviaire Mayer van den Bergh, la limite suivante : après 1508 et avant 1520. Personnellement nous serions tentés de reculer le plus possible la date de notre manuscrit et de nous en tenir aux environs de 1508-1510 en nous appuyant sur une certaine similitude d'époque avec les œuvres du Maître de *l'Hortulus animæ*.

Mais il est bien entendu qu'il ne peut s'agir ici que d'hypothèses et qu'aucune conclusion précise ne pourra être formulée tant que l'on n'aura pu comparer très attentivement le Bréviaire Mayer van den Bergh d'une part avec le manuscrit de la collection Pierpont-Morgan, que M. Vladimir Gr. Simkhovitch a étudié dans un article du *Burlington Magazine* de 1907, et aussi avec un manuscrit de la collection du baron Edmond de Rothschild, mentionné par James Weale dans sa brochure sur les *Heures de Brandebourg* et par le Dr Giulio Coggioliola dans son étude sur le *Bréviaire Grimani*. Ces manuscrits paraissent étroitement apparentés à l'exemplaire Mayer van den Bergh, sans qu'il nous soit possible actuellement de bien déterminer leur ordre chronologique.

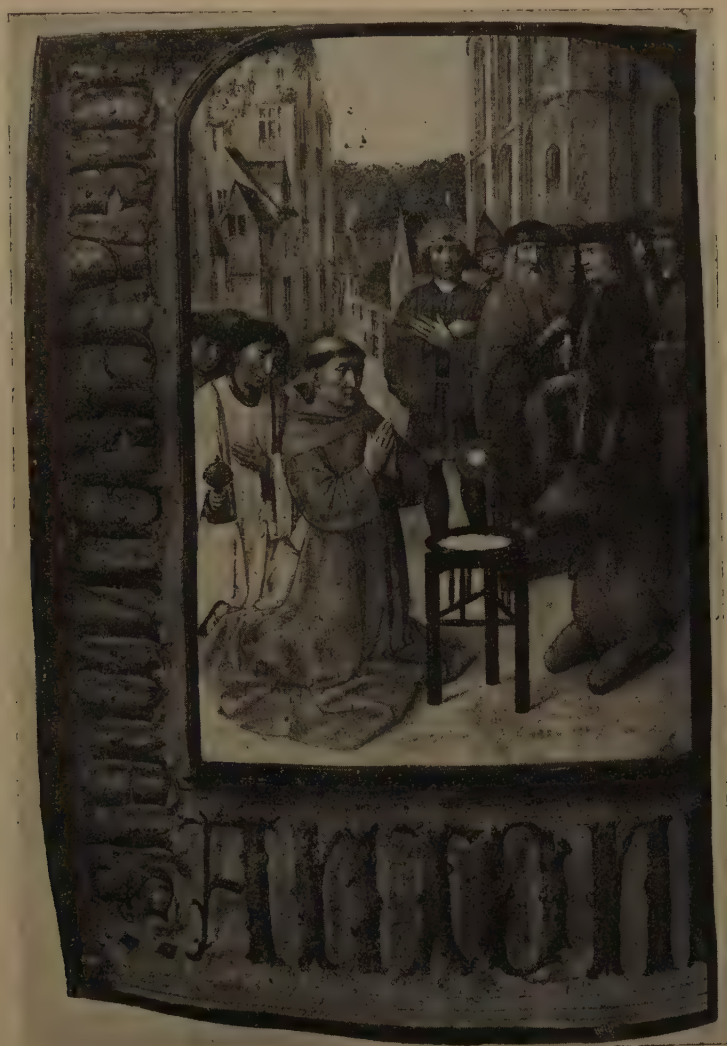
Si l'examen de ce manuscrit pose ainsi de nombreux points d'interrogation, une chose du moins reste certaine, et c'est la plus importante : nous avons ici une œuvre d'art d'une très belle qualité. Rarement tant de grandeur fut obtenue dans la miniature et l'on dirait qu'un souvenir du style si large de Van der Goes anime les plus belles pages, telles la Trinité avec le Christ mort, la Cène, l'Adoration des bergers, la Mort de la Vierge. Sans doute toute la décoration ne se maintient pas à cette hauteur et il serait possible de distinguer dans le manuscrit deux ou trois mains différentes, mais presque partout la finesse du coloris, la délicatesse de touche sont remarquables. A ce point de vue, le calendrier est d'une exécution merveilleuse. La lumière variant de nature et d'intensité avec les différents mois de l'année y est rendue d'une façon exquise.

Il est à souhaiter que la Société Nationale pour la reproduction des

1. Comte Paul Durrieu, Deux miniatures à caractère historique de la bibliothèque de Vienne (*Comptes rendus des séances de l'Acad. des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1920, p. 311-315).

2. Winkler (Friedrich), Die Anfänge Jan Gossaerts (*Jahrbuch der preuss. Kunsts.* Berlin, t. 42, 1921, p. 12).

manuscrits à enluminures de Belgique, qui vient de donner une si belle édition des Heures d'Hennessy, puisse, sous la direction de la Régence, rapidement s'occuper de ce précieux bréviaire. D'autres, plus qualifiés et



LE MIRACLE DE SAINT ANTOINE DE PADOUE
MINIATURE, ÉCOLE GANTO-BRUGEOISE
(Collection Mayer Van den Bergh, Anvers.)

plus compétents que nous, pourront alors écrire l'étude précise et documentée digne de ce chef-d'œuvre, qu'il s'agissait simplement aujourd'hui de tirer d'un trop long oubli.

Qu'il nous soit permis en terminant de remercier tout particulièrement

M. Salomon Reinach, le maître éminent qui se plaît à encourager toutes les recherches et nous a le premier signalé l'intérêt de ce bréviaire. Que M. Hulin de Loo, que le comte Durrieu veuillent bien recevoir l'expression



NATIVITÉ DE SAINT JEAN
MINIATURE, ÉCOLE GANTO-BRUGEOISE
(Collection Mayer Van den Bergh, Anvers.)

de notre reconnaissance pour les utiles indications qu'ils ont bien voulu nous donner si généreusement.

ÉDOUARD MICHEL

ÉTUDES SUR LE MUSÉE DE MONTPELLIER¹

CENT ANS DE PEINTURE ACADÉMIQUE

(1665-1759)

MORCEAUX DE RÉCEPTION A L'ACADÉMIE ROYALE



PARMI les dépouilles de l'Ancien Régime qui constituèrent nos collections nationales, réunies dans le Muséum, le futur Musée du Louvre, il faut placer au premier rang celles qui provenaient de l'Académie royale de peinture et de sculpture² où les morceaux de réception des ci-devant Académiciens tenaient une place importante. Ce que furent ces collections, comment elles se formèrent, puis se dispersèrent sous la Révolution, M. André Fontaine l'a conté en détail dans un précieux ouvrage documentaire paru en 1910. On y apprendra pourquoi et comment treize morceaux de réception de peintres de l'ancienne Académie sont venus, en l'an XI de la République, s'échouer dans la ville de Montpellier.

Le Muséum, — c'est-à-dire le Louvre, — ouvert en 1793, avait recueilli les collections royales, celles des diverses académies, des manufactures et ateliers royaux, les œuvres d'art confisquées aux émigrés, sans compter les tableaux qui arrivaient de Belgique et d'Italie à la suite des conquêtes de la

1. La *Gazette des Beaux-Arts* a publié dans le numéro de juillet-août 1923, une étude sur les collections de Fr.-X. Fabre, le fondateur du musée de Montpellier. L'article que voici est consacré à un ensemble peu connu de ce riche musée, celui des envois de l'État en l'an XI.

2. A. Fontaine, *Les Collections de l'Académie royale*. Paris, 1910.

Révolution. Tout cela formait un entassement formidable et un gâchis complet. Le Louvre ne pouvait suffire à contenir toutes ces richesses et il fallut songer, pour le décongestionner, à organiser de nouveaux musées, comme celui de Versailles ou celui des Monuments français ; ce n'était point encore assez et l'on décida en l'an IX (1801), pour dégager les dépôts de Paris, de créer 15 musées dans 15 des grandes villes de France. C'est à cette occasion que le Président de l'administration centrale de l'Hérault, le citoyen Marc-Antoine Bazille, écrivit au citoyen Chaptal, alors ministre de l'Intérieur, pour lui demander de faire participer la ville de Montpellier à cette distribution de tableaux.

« La ville reconnaît, écrivait-il, que les superbes dépouilles enlevées à l'Italie doivent rester dans la grande cité où siègent le Corps législatif et le gouvernement ; elle ne lui envie point les chefs-d'œuvre de Raphaël et de Rubens, mais elle réclame quelques tableaux de nos bons maîtres, tels que Coypel, Mignard, Vouët, Lemoine, Restout, Carle Van Loo, Vien, Doyen, quelques académies copiées par les pensionnaires entretenus à Rome, quelques bons dessins originaux. »

Le citoyen Marc-Antoine Bazille avait du bon sens et du goût. Pourtant, sa demande si raisonnable ne fut point accueillie. Montpellier n'eut point part à la distribution ; mais en 1802 la requête fut reprise par Bestieu, professeur de dessin, et, en 1803, un arrêté consulaire attribua à la ville de Montpellier trente tableaux prélevés dans les collections nationales entassées à Paris. Le hasard fit que ce lot, composé au petit bonheur, contenait des toiles du plus grand intérêt, en particulier treize morceaux de réception de l'ancienne Académie de peinture. La ci-devant Académie, les morceaux de réception des ci-devant peintres royaux du ^{xvii}^e et du ^{xviii}^e siècle, que l'on songe au discrédit où ils étaient tombés en 1802 ! Quel dédain pouvaient avoir, en pleine fureur davidienne, les conservateurs du Muséum pour l'école du siècle passé, et quelle aubaine de pouvoir exiler en une province lointaine les échantillons de cette peinture méprisée ! C'est comme si, voilà quelques trente ans, l'administration avait pu expédier le legs Caillebotte à Carcassonne ou à Quimper Corentin. Je ne sais par quelle malchance, — ou par quel bonheur, — dans les treize tableaux de réception ne se trouvaient ni *la Raie*, ni *l'Embarquement pour Cythère*. Peut-être est-ce à l'ignorance des emballeurs que Montpellier dût de n'avoir point donné asile à Watteau et à Chardin et qu'il lui fallut se contenter de Monnoyer, d'Antoine Coypel, de Jean-François de Troy, de Natoire, d'Oudry, de Deshayes et de quelques autres seigneurs de moindre envergure. Maîtres de second ordre, dira-t-on ; oui sans doute, mais singulièrement représentatifs de leur époque. Morceaux officiels, peinture académique, ajoutera-t-on encore ; d'accord,

mais « chefs-d'œuvre » d'artistes qui faisaient de leur mieux pour se mettre en valeur et plaire à leurs juges. Quel plus fidèle miroir du goût moyen de ce temps ?

Voilà treize tableaux authentiques, signés et datés depuis 1665 jusqu'à 1759, vraie série *archéologique*, qui nous offre en raccourci, presque sans lacune, l'image de tout un siècle de peinture française ! Je voudrais, de ce



NATURE MORTE, PAR J.-B. MONNOYER
MORCEAU DE RÉCEPTION 1665
(Musée de Montpellier.)

point de vue, montrer le mérite de ces peintures, si dédaignées en 1802, si curieuses à étudier en 1924.

La série s'ouvre par le morceau de réception de J.-B. Monnoyer, daté de 1665. C'est une magnifique composition, où les fleurs nobles et les fruits rares s'unissent à la rutilance des orfèvreries somptueuses et à la richesse de tapis épais. Le décor des grands appartements du Versailles de Louis XIV, la virtuosité et le goût des collaborateurs de Lebrun, voilà ce que permet d'évoquer ce morceau de maîtrise. Si l'on fait le compte de tous les tableaux de fleurs ou de « vanités » qui sont, dans les collections publiques ou privées, attribués, par simple intuition, au fameux Baptiste, on jugera de l'importance capitale de cette toile comme terme de comparaison.

Avec le tableau d'Antoine Coypel, daté de 1681 : *Louis XIV, après avoir donné la paix à l'Europe, se repose, couronné par la Victoire*, nous voici transportés en plein art de Versailles. Nous sommes au lendemain de la paix de Nimègue (1678), à l'apogée du règne de Louis XIV ; la Grande Galerie (1679-1684) va présenter aux yeux de l'Europe éblouie le prodigieux décor consacré à la gloire du roi. Voilà dans quelle atmosphère a été conçu le tableau de Coypel. C'est l'œuvre d'un débutant, d'un adolescent : l'artiste a vingt ans à peine, et il y paraît. On reconnaîtra des maladresses, des recettes d'école où domine l'influence de Le Brun, et par derrière lui, celle des Carrache, beaucoup de déclamation et un peu de vulgarité, — que Louis XIV paraît commun, la France, bourgeoise ! — Malgré ces défauts, fruits de l'inexpérience, le tableau présente une vie et un entrain, un goût de la couleur et de l'anecdote aimable, — voyez la Paix dans son galant déshabillé — qui annoncent des tendances nouvelles. Sans doute, l'élève, candidat à l'Académie, se gardera de heurter Le Brun, le patron tout puissant. Mais comme on sent que le disciple respectueux des Italiens a déjà regardé Rubens et n'attend qu'une occasion de faire faux-bond à ses maîtres !

L'occasion ne tarda guère. Après la disgrâce de Le Brun survenue peu après, le goût flamand l'emporte décidément en France sur le goût italien, et le triomphe des Rubénistes amène Coypel au premier plan. Familier du duc d'Orléans, il est chargé par son protecteur de décorer la grande galerie du Palais Royal : il rêve de devenir un nouveau Le Brun. Je n'aurais point rappelé cet épisode de la vie du peintre, si dans le fameux envoi de l'an XI à Montpellier ne s'étaient glissés, au milieu des morceaux de réception, deux grandes toiles d'Antoine Coypel, provenant de la décoration du Palais Royal, seules épaves de cet ensemble imposant, qui n'ont, à ma connaissance, pas encore été publiées. Elles méritent d'être connues, car elles paraissent tout à fait représentatives de l'art qui succède à celui de Le Brun, et illustrent à merveille l'évolution du goût français à la fin du règne de Louis XIV. La décoration de la galerie neuve du Palais Royal commandée en 1704 à Coypel par le duc d'Orléans, comprenait quatorze compositions empruntées à l'Énéide et destinées aux lambris et aux voûtes. Une série de cinq toiles ornait les surfaces réservées entre les pilastres, face aux fenêtres. La première et la cinquième de ces toiles, *Énée portant son père Anchise* (*Nec me labor iste gravabit*), et *la mort de Didon* (*Atque in ventos vita recedit*) ont, seules avec une autre au musée de Nantes, survécu à la destruction de la galerie en 1781, et sont conservées à Montpellier. L'Énéide illustrée à l'usage du duc d'Orléans, en quels termes galants ces choses eussent-elles pu être dites ! Eh bien, ce n'est pas du tout ce que l'on attendait : rien de

plus sérieux, de plus solennel et de plus guindé que ces grandes machines. Sans doute, on s'éloigne de Le Brun, et derrière Coypel, on entrevoit Rubens, mais un Rubens refroidi, sans verve ni tempérament, un Rubens accablé par l'enseignement de l'école. Coypel, malgré ses prétentions, n'était pas de taille à jouer le rôle qu'il rêvait. Pour renouveler la tradition, pour



ÉNÉE PORTANT SON PÈRE ANCHISE

LA MORT DE DIDON

SCÈNES DE L'ÉNÉIDE PEINTES POUR LE PALAIS-ROYAL

PAR ANTOINE COYPEL

(Musée de Montpellier.)

faire refleurir l'art français, il fallait un souffle plus puissant, il fallait le génie de Watteau.

Louis de Silvestre, avec sa *Formation de l'homme par Prométhée*, daté de 1702, apparaît comme un successeur attardé de Le Brun, et le représentant d'un style désormais périmé et sans lendemain. Rien de plus insi-

pide que cette composition platement conventionnelle. Van Schuppen, dans une *Chasse de Méléagre* datée de 1704, se montre un honnête Flamand, qui rachète la banalité d'un Méléagre et d'une Atalante d'académie, par une étude très vivante et très réaliste des animaux : ce sanglier et ces chiens, l'artiste les a pris sur nature, et l'on sent que déjà Desportes s'intéressait aux meutes royales.

Niobé et ses enfants percés de flèches par Apollon, de Jean-François de Troy, nous amène en 1708, à la fin du règne de Louis XIV : rien ne montre mieux la transformation qui s'est produite dans la manière de traiter les sujets mythologiques, depuis le temps de Le Brun. Ici, la fable n'est plus qu'un prétexte à d'aimables compositions, et si la tenue du style subsiste toujours, si les attitudes restent nobles et le geste théâtral, le genre pénètre dans la peinture d'histoire. Voyez le groupe central de Niobé et de ses suivantes : il est d'un éclat incomparable. Il nous transporte sur la scène de l'Opéra. Peut-être trouverait-on le nom de la divine actrice qui joue le rôle de Niobé. Et qui s'étonnerait de reconnaître là l'origine du portrait mythologique, si fort à la mode dans la première moitié du XVIII^e siècle, et où excelle, avant d'autres, Jean-François de Troy ?

Malheureusement, dans cette précieuse série de Montpellier, s'ouvre une lacune regrettable. Entre de Troy et Natoire, de 1708 à 1734, vingt-cinq années, un quart de siècle, une période décisive entre toutes, ne sont pas représentées : Watteau, Lemoyne, Boucher. Si de Troy nous a fait prévoir la fin du « grand goût », nous n'assistons pas à la naissance des sujets galants. L'évolution est accomplie avec le morceau de Natoire, en 1734 : *Vénus demandant à Vulcain des armes pour Énée* nous introduit en plein Olympe amoureux et pimpant. Comme d'autres compositions du même genre, le tableau se divise en deux registres superposés : en bas, le pauvre Vulcain, assez ridicule, en haut, une adorable Vénus entourée d'Amours, — mythologie de boudoir, voire d'opérette, qui conduit droit à la *Belle Hélène*.

Dandré-Bardon, en 1735, conte avec grâce l'histoire tragique de *Tullie faisant passer son char sur le corps de son père*. Un char de cavalcade, où l'or se relève en bosse, une Tullie d'opéra, des chevaux de carrosse, voilà l'histoire romaine transformée en contes de fées. Qu'aurait pensé Poussin ? Nous savons du moins ce qu'en a dit David.

Même galanterie, quand il s'agit d'interpréter Homère. Le charmant Trémolière, en 1737, nous montre, dans son *Ulysse sauvé du naufrage par le secours de Minerve*, une ravissante petite déesse mollement étendue sur un lit de nuages. Jean-Baptiste Pierre, en 1742, traite avec sang-froid l'horrible histoire de *Diomède tué par Hercule et mangé par ses propres chevaux* et nous laisse parfaitement indifférents devant ce groupe de lutteurs acadé-



PAYSAGE

PAR POITREAU (1739)

(Musée de Montpellier.)

miques. Enfin, l'aimable J.-B. Deshays de Colleville, le gendre de Boucher, s'attaque en 1759, à l'épisode d'*Hector préservé de la corruption par les soins de Vénus*. La composition est conçue, comme celle de Natoire, sous forme de deux groupes superposés ; celui du bas, Hector et Priam, lamen-



LES ENFANTS DE NIOBÉ PERCÉS DE FLÈCHES PAR APOLLON
PAR JEAN-FRANÇOIS DE TROY
(Musée de Montpellier.)

tablement ennuyeux, fait valoir d'autant mieux celui du haut, une appétissante Vénus avec cortège de colombes et d'amours, dont la formule est empruntée directement par Deshays à Boucher, son beau-père. Du reste, la carrière académique de cette jolie femme ne se termine pas ici ; elle reparaitra dans le morceau de concours de David pour le prix de Rome, *Mars vaincu par Minerve*. Mais, après avoir ainsi sacrifié aux Grâces, l'auteur

du *Serment des Horaces* se chargea lui-même d'interdire à cette ci-devant Vénus l'entrée de l'Institut.

L'évolution de la peinture académique vers l'antiquité morose et solennelle se poursuit rapidement dans les années qui suivent. Le musée en pos-



PAYSAGE, PAR POITREAU (1739)

(Musée de Montpellier.)

sède, outre les morceaux de réception, deux exemples caractéristiques : d'abord les deux tableaux de Vincent, exposés au Salon de 1777, *Alcibiade recevant les leçons de Socrate*, et *Bélisaire, réduit à la mendicité, secouru par un officier des troupes de l'Empereur Justinien* ; — puis deux tableaux anonymes où je n'ai pas eu de peine à reconnaître les envois de Noël Hallé au Salon de 1779 ; le bon vieux peintre se mettait, sur le tard, à la mode

nouvelle avec une *Cornélie, mère des Gracques* et un *Agésilas jouant avec ses enfants*, où l'on voit la sentimentalité bourgeoise à la Greuze travestie en habits grecs ou romains. Nous voilà en pleine réaction antiquisante, au milieu du groupe que domine la médiocre figure de Vien de Montpellier, à la veille du *Serment des Horaces* (1784).

J'ai gardé pour la fin les morceaux de réception de deux artistes qui ne comptent point parmi les peintres d'histoire, ceux de Poitreau (1739) et d'Oudry le fils (1748). Poitreau est fort mal connu ; aussi ses deux paysages



NATURE MORTE, PAR JACQUES OUDRY LE FILS (1748)

(Musée de Montpellier.)

pourront déjà servir à déterminer la physionomie de l'artiste et à nous renseigner sur l'évolution d'un genre où le sentiment de la nature paraît encore bien superficiel. Mais ces montagnes de carton, ces cascades, ces ponts, ces nymphes et ces pêcheuses à la ligne, nous les retrouverons bientôt ailleurs, utilisés avec un tout autre éclat. Le plus bel hommage qu'on puisse rendre à la peinture de Poitreau, c'est de faire passer quelquefois dans les ventes, des toiles signées de lui pour des œuvres de jeunesse d'Hubert Robert.

Quant au morceau de Jacques-Charles Oudry le fils, c'est une magnifique nature morte où s'unissent toutes les qualités décoratives d'Oudry le père et la précision des maîtres hollandais.

Tel est l'ensemble précieux conservé au musée de Montpellier, qui réunit quelques toiles dédaignées des maîtres de l'ancienne académie. Sans doute la postérité a révisé les jugements des contemporains sur quelques-unes de ces gloires officielles, et comme dans l'Évangile, les premiers sont devenus les derniers. *Requiescant in pace*. Mais, en faisant des derniers les premiers et en supprimant les autres, on risque de fausser la vue d'ensemble qu'on doit garder de l'art de ce temps, et ce n'est pas le moindre intérêt de ces morceaux académiques que d'y trouver prétexte à évoquer un des aspects les plus oubliés de la peinture d'autrefois.

ANDRÉ JOUBIN



LA COUPOLE DE LEMOINE

A LA CHAPELLE DE LA VIERGE DE SAINT-SULPICE



COUPE
DE LA CHAPELLE DE LA VIERGE
(Église Saint-Sulpice.)

La coupole *inédite*, aurions-nous pu écrire : et c'est la vérité.

Avant 1774, avant que de Wailly fit de la chapelle d'Oppenord¹ une chapelle nouvelle et toute différente, elle était sans doute visible, puisque Lemoine consentit à la peindre. Il y avait alors, de chaque côté de l'autel comme on le voit par la coupe de Blondel que nous reproduisons, quatre fenêtres superposées, à vitres blanches, qui éclairaient la chapelle. Depuis elle ne l'est plus, encore que de Wailly, en construisant sa fausse coupole, se soit efforcé de l'éclairer un peu. Heureusement, comme nous l'apprend *l'Espion anglais*, il avait été fait du plafond de Lemoine deux esquisses de cinq pieds trois

pouces sur quatre pieds deux pouces : « l'une, dont M. Lemoine fit présent à M. Languet (curé de Saint-Sulpice) le 13 mars 1733, lorsque ce curé, enchanté de son ouvrage, lui donna une gratification extraordinaire ; l'autre vendue six

mille francs à l'inventaire Randon de Boisset, qu'on attribue à M. Natoire, son élève : on la voit dans une chapelle de l'église. » C'était dans la chapelle Saint-Maurice. « Elle a été longtemps déposée au Musée Royal, sous le numéro 59, dit Nau, dans l'Inven-

1. D'Oppenord et non de Servandoni, qui n'a construit de Saint-Sulpice que le portail et la tribune de l'orgue, comme nous le montrerons dans la monographie de *Saint-Sulpice* que nous devons faire paraître.

taire qu'il fit en 1836 des meubles de l'église : la restitution à l'église date de 1806. » Elle fut alors placée dans la chapelle du Saint-Esprit, aujourd'hui de Saint-Louis, d'où, en 1875, elle a été transportée au presbytère.

« Ce bon tableau, ajoute Nau, est difficile à juger à cause des repeints qui le couvrent. » Il n'en a pas moins été très utile lors des différentes restaurations de la fresque, d'autant plus que l'esquisse donnée par Lemoine à M. Languet est perdue. C'est la reproduction de cette esquisse, vraiment inédite, car la coupole même n'a jamais été ni gravée, ni reproduite d'une manière quelconque, que nous offrons aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Une « Notice sur la vie de Lemoine, lue le 15 novembre 1769 à l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Beaux-Arts de Lyon, par Nonnotte, élève de Lemoine, nous apprend tout ce que nous avons pu savoir des rapports de Lemoine avec M. Languet¹. « M. le curé de Saint-Sulpice déterminé par le succès de M. Lemoine, « alla le voir chez lui, et lui proposa le travail de la coupole de son église qui devait « être peinte à fresque... M. Lemoine déjà occupé de ses projets pour Versailles se « mit aussitôt à disposer des dessins pour Saint-Sulpice. Il travaillait à faire les « esquisses peintes de ces deux grands ouvrages lorsque j'eus le bonheur d'entrer « chez lui comme élève au commencement de l'année 1731. M. le Curé, satisfait des « engagements qu'il avait contractés avec M. Lemoine, et très empressé de le voir « dans son église la main à l'œuvre, profita de la circonstance des réparations du « salon (d'Hercule, à Versailles), qui n'étaient point finies, pour l'engager à commen- « cer l'ouvrage de la coupole qui était prête. M. Lemoine y ayant consenti fit des- « siner dans la galerie d'Apollon les cartons qui lui étaient nécessaires, et après trois « mois de ces travaux, on les plaça dans la coupole. M. Lemoine put alors juger sur « les lieux de l'ordonnance de tout son ouvrage, et tout de suite il se mit à peindre. « Le travail qu'il avait commencé au mois de juillet 1731 continua cette première « année jusqu'à Noël à peu de jours près, et fut repris le premier avril de l'année « suivante. Cependant, M. le duc d'Antin, qui était déjà très âgé et infirme et avait « une grande passion de voir le salon achevé, désirait fort que M. Lemoine y allât « au plus tôt établir son atelier... M. le Curé, homme très attentif, qui prévit que « son ouvrage pourrait être interrompu pour trop longtemps... n'hésita point sur « le parti qu'il avait à prendre. Il partit pour Versailles, et n'en revint qu'après « avoir obtenu de la piété de la Reine que les ordres seraient donnés à M. Lemoine « d'achever de suite l'ouvrage de Saint-Sulpice. Ce fut M. d'Antin lui-même « qui malgré son empressement à faire finir le salon fut porteur de ces ordres. « M. Lemoine retourna donc à Saint-Sulpice le 1^{er} avril 1732 et ne quitta qu'à la « fin de novembre de la même année que la coupole fut finie. Il n'eut point à se « plaindre de ce qui s'était passé de la part du curé. Il en avait été traité galamment « et généreusement la première année et le fut plus encore celle-ci. Car non « content de payer M. Lemoine pour la table tout le temps que le travail dura, il y « ajouta alors qu'il fut fini une gratification de 2000 livres en sus de leurs conven-

1. Nous devons la communication de cette notice à M. Vuaflard.

« tions. Je me ressentis aussi en cette occasion¹ des bienfaits de M. le Curé... »

Le *Mercure* de décembre 1732 donna la description de la coupole. Voici de préférence la description, inédite, de Simonnet².

« M. Languet, dit-il, choisit M. Lemoine ; un tel nom devait fournir une idée avantageuse de cette composition. Aussi ce grand peintre, après avoir fait toutes ses observations et pris toutes ses mesures, s'étudia à remplir ce que l'on désirait de lui. Il commença donc cet ouvrage au mois de septembre 1731, avec une facilité extraordinaire, et l'acheva heureusement en 1732. On ne doit point être surpris si l'on fait attention que la peinture à fresque ne se pratique point en hiver. Je dirai cependant ici, sans prétendre blesser la mémoire de ce grand homme, que les figures du dôme tombent, parce qu'elles ne sont pas en perspective.

« Voici ce que ce plafond représente :

« Il comprend quatre groupes, disposés de telle sorte, que dans la partie la plus élevée du premier, se trouve la Sainte Vierge dans un haut point de gloire, comme l'objet principal. Elle est dans l'attitude d'une profonde contemplation, et dans un ravissement contemplatif ou d'extase pour tout ce qu'elle voit de sublime. On découvre un



ÉTAT ACTUEL DE LA CHAPELLE DE LA VIERGE
(Église Saint-Sulpice.)

ciel d'une lumière éclatante sur lequel elle est élevée. Des rayons qui partent du trône de Dieu, viennent se terminer en elle : une couronne d'étoiles brille sur sa tête ; un petit ange, dans les nues, paraît avec un lys à la main ; on pourrait dire d'elle :

1. Nonnotte ébauchait ce que Lemoine devait finir dans la journée.

2. Simonnet, greffier-commis des dépôts du Parlement, paroissien de Saint-Sulpice a écrit en 1771 le *Nouveau temple de Salomon ou description historique de l'église de Saint-Sulpice*... Son manuscrit, qui nous a beaucoup servi pour écrire notre monographie, est au séminaire Saint-Sulpice.

Elle s'élève au ciel pleine de majesté :
 Sa grâce est augmentée ainsi que sa beauté ;
 Des esprits bienheureux, la troupe l'environne,
 L'un lui tend une palme, et l'autre une couronne.

« Tout est ordonné avec sagesse et discernement dans ce riche et vaste morceau de peinture, où il y a près de cent figures de différentes grandeurs. Saint Sulpice et saint Pierre, patrons de cette église, y sont représentés. Saint Pierre est à gauche de la Sainte Vierge, sur un ciel inférieur à celui qu'elle occupe, mais supérieur à celui de saint Sulpice, qui, en qualité de patron actuel, tient la place d'honneur.

« Des anges portent auprès d'eux les marques de leur dignité. Du côté de saint Pierre sont portées les clefs du ciel, symbole de la pleine puissance qu'il a reçue de Jésus-Christ : du côté de saint Sulpice sont portées la croix pastorale et la mitre. Il est habillé magnifiquement ; il est revêtu de l'aube, de la dalmatique, d'une étole et d'une chasuble. Des anges remplissent le ciel supérieur, dont les uns portent les divers attributs que l'Église révère dans la mère de Dieu ; l'un, cette rose d'un coloris merveilleux ; un autre cette tour mystérieuse de David, un autre cette étoile resplendissante, et ainsi des autres.

« On remarque dans l'ovale à droite en entrant dans la chapelle, un autre groupe de figures vénérables qui représentent les saints Pères qui ont écrit les grandeurs et les prérogatives de la Sainte Vierge. Tels sont saint Augustin, saint Jean Damascène, saint Dominique, saint Bernard ; saint Cyrille d'Alexandrie y paraît excellemment : il est distingué par la richesse de son habillement qui est selon l'usage de l'Église grecque : il tient d'une main une longue bande de vélin sur lequel est écrit apparemment le mot *Théotocos* et quelques décisions importantes. Tout le monde sait que ce grand saint a été le zélé défenseur de la qualité de mère de Dieu, et que le concile d'Éphèse, dans lequel il présidait au nom du Pape saint Célestin, anathématisa l'impie Nestorius pour avoir soutenu opiniâtrement et persévéré dans le sentiment contraire ; parmi ces saints, on remarque aussi saint Ignace de Loyola.

« De l'autre côté qui répond à ces saints Pères est un ciel qui forme le troisième groupe, composé de quelques saintes vierges, dont les unes ont une palme à la main. Les autres attendent cette marque d'honneur de l'ange qui est au-dessus d'elles et qui en a encore un grand nombre à distribuer ; presque toutes ont leur vue attachée sur l'objet principal. La considération d'un ange élevé au-dessus d'elles, tenant une quantité de palmes, fortifie leur espérance sur plusieurs places à remplir parmi celles qui doivent en augmenter le nombre, et presque toutes semblent rendre grâces au Très-Haut. Au-dessus de l'entrée dans la chapelle qui correspond à la gloire où est la Sainte Vierge, est un chœur et un concert d'anges, ce qui compose le quatrième groupe. Dans la partie la plus basse est représenté M. Olier, ancien curé de cette église : il est vêtu d'une aube avec une riche étole croisée par-dessus, offrant à la Sainte Vierge toute sa paroisse. On y voit des riches, des pauvres, des grands et des petits, des malades, des personnes, enfin, de tout état et de toute condition : il les exhorte tous à avoir recours à la Sainte Vierge : il leur fait remarquer un ange élevé en haut, qui porte avec empressement leurs prières, tenant dans

sa main une banderole sur laquelle sont écrits ces mots : *Refugium peccatorum*.

« Telle est cette magnifique pièce admirée de tous les connaisseurs, et digne de l'admiration de l'univers. Elle est la troisième à Paris, dans ce genre. La première se voit au Val-de-Grâce, par Pierre Mignard, la deuxième aux Invalides ».

Cette description est celle de l'esquisse conservée au presbytère, elle ne convient



ESQUISSE DU PLAFOND DE LA CHAPELLE DE LA VIERGE, PAR LEMOINE
COPIE ATTRIBUÉE A NATOIRE
(Presbytère de l'église Saint-Sulpice.)

qu'en partie à la fresque telle qu'on la voit aujourd'hui, quand on peut la voir, au soir des beaux jours d'été. Voici pourquoi.

Le 17 mars 1762, éclata l'incendie de la Foire Saint-Germain. Par les maisons voisines de la rue du Petit Bourbon, aujourd'hui rue Saint-Sulpice, les flammes atteignirent la chapelle de la Communion, aujourd'hui détruite et qui occupait le petit terre-plein entre les rues Garancière, Saint-Sulpice et l'église, et par elle la chapelle de la Sainte Vierge. L'abbé Baston, qui était alors au séminaire, en a laissé dans ses *Mémoires*, un récit dramatique, ou sans doute, dramatisé. « Le feu, dit plus froidement M. Gilles Chenu, commissaire du Roi pour la question du Luxembourg et de la Foire Saint-Germain, menaça les maisons de la rue du Petit Bourbon, par der-

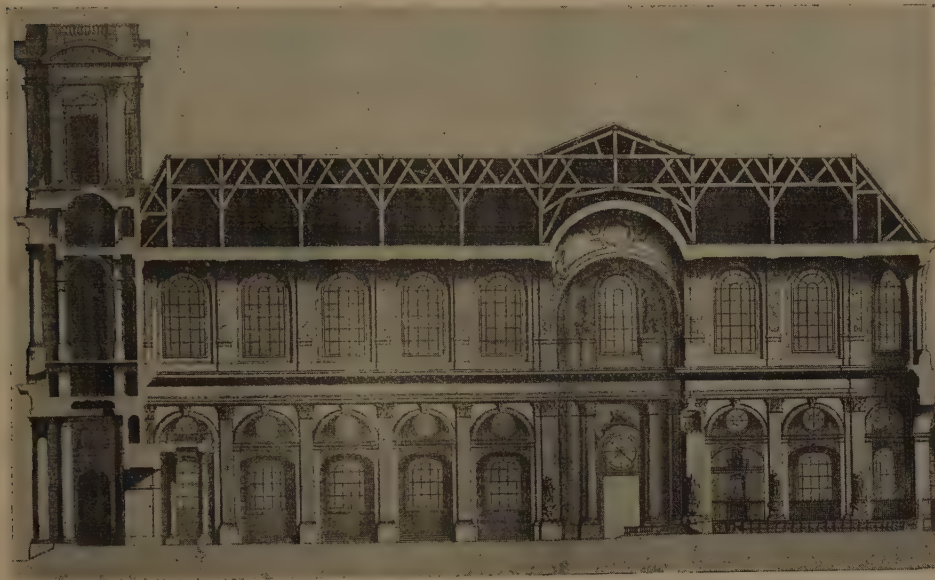
rière, puis du côté de Saint-Sulpice, il gagna le petit dôme de la chapelle de la Vierge... on s'efforça de préserver Saint-Sulpice... » — « Les flammes, dit Barbier dans son *Journal*, ont même été sur la voûte de l'église en-dessus de la chapelle de la Vierge et fait effet sur les plombs. » — « Le dôme de la chapelle de la Vierge, dit Simonnet, a eu quelques atteintes; le feu avait gagné les poutres et son activité commençait à fondre les plombs de la couverture... » Malheureusement il ne fit pas effet que sur les plombs. « Depuis l'incendie de la Foire Saint-Germain, dit *l'Espion anglais*, non peut-être sans quelque exagération, ce plafond a été absolument dégradé par les soins même qu'on avait pris afin de le préserver de l'élément destructeur qui en était si voisin: il a fallu songer à le réparer » et il ajoute en note: « il était dans un état absolument déplorable: dix ou douze figures étaient absolument tombées, plusieurs crevassées, et le tout si délabré que dans l'assemblée de la Fabrique qui suivit la visite, il y eut des avis pour l'effacer entièrement, et faire blanchir la voûte. » La fresque resta dans cet état plus de dix ans en attendant la restauration ou plutôt la transformation complète de la chapelle qui fut la suite de ce désastre.

En se reportant à la coupe qui est en tête de cet article, on voit que la chapelle, très différente de ce qu'elle est aujourd'hui, se composait de deux ordres de pilastres, un grand et un petit, superposés, et que la fresque reposait sur l'attique du petit. Ce petit ordre fut complètement détruit (car il n'en reste pas la moindre trace) ou par l'incendie, ou par l'architecte de Wailly, que le curé de Saint-Sulpice chargea de refaire la chapelle. Sans entrer dans le détail de toute son œuvre nous dirons que c'est lui qui, au-dessus de la frise du grand ordre, construisit la coupole ouverte décorée par Callet, que l'on voit aujourd'hui. Or, entre le bord de la coupole et la fresque de Lemoine, il restait, et on voyait quand on était à l'entrée de la chapelle, un vide et un affreux mur nu qu'il fallait cacher; il fallait en outre réparer les parties de la fresque de Lemoine qui avaient souffert de l'incendie. Ce fut Callet, qui venait de débiter au Salon de 1778, qui en fut chargé.

On lit dans Hurtault et Magny (*Notes sur les travaux qui se font actuellement dans la paroisse Saint-Sulpice*, 1779): « Le plafond vient d'être rétabli par M. Callet qui y a fait une addition considérable nécessitée par une deuxième voûte ouverte, peinte et dorée, et qui a été faite pour masquer les jours qui doivent éclairer le plafond qui auparavant ne pouvait être vu... »

Ajoutons cette importante citation de *l'Espion anglais* (1784) injuste à l'égard de Callet: « Au refus de ses anciens qui n'ont pas voulu se compromettre vis-à-vis d'un peintre aussi renommé que M. Lemoine, M. Callet s'en est chargé. Ce jeune artiste (il a exposé la première fois au salon comme agréé en 1777), qui ne manque ni de talent ni de présomption, au lieu de s'asservir, comme il lui était prescrit, à l'esquisse de Lemoine, a voulu corriger ce maître, et y ajouter du sien. Sous prétexte d'une suppression faite dans l'ordonnance de l'architecture qui laissait un vide dans le bas du plafond, il l'a remplie d'un grand nombre de pauvres et de mendiants conduits à la Sainte Vierge par M. Languet. Outre que ce groupe n'est qu'une répétition de celui de M. Olier, on reproche à ce peintre de n'avoir point proportionné les figures à celles de M. Lemoine, de les avoir rendues lourdes et colossales.

On les trouve encore mal dessinées, d'une couleur crue, et très peu entendues de perspective, défaut d'autant plus regrettable dans M. Callet, qu'il en faisait la base de sa critique de M. Lemoine; on pense qu'il aurait beaucoup mieux fait de substituer à ses personnages des masses de roche prolongées. Au reste, on appelle sa restauration un replâtrage. Auparavant le plafond avait une lumière douce, une lumière délicate de tons, de la netteté dans l'effet, et du charme dans le coloris, on n'y voit plus qu'un cliquetis de couleurs acres, on n'y aperçoit plus aucunes nuances de clairs et d'ombres, aucuns objets ne se détachent les uns des autres. C'est une cacophonie



COUPE LONGITUDINALE DE L'ÉGLISE SAINT-SULPICE
(D'APRÈS L'Architecture française DE J.-F. BLONDEL)

insupportable et un amas indigeste de figures qui semblent toutes prêtes à tomber sur les spectateurs.

« Tandis que les amateurs se divisent et s'injurient (ce qu'on peut voir dans le *Journal de Paris* qui est le champ de bataille de ces Messieurs) à l'occasion de la coupole, ils se réunissent davantage pour donner de justes applaudissements au surplus de la restauration. La partie de l'architecture est fort exaltée pour l'adresse avec laquelle M. de Wailly a masqué les défauts de ses prédécesseurs, qui avaient donné une élévation trop disproportionnée à la voûte. Il y a joint une arrière voussure décorée avec autant de richesse que de goût; il s'est en même temps aussi ménagé la facilité d'obvier au défaut de lumière du plafond, de lui procurer plus efficacement par des reflets heureux ce que les Italiens appellent la *lontanza*. L'art avec lequel il a donné plus de profondeur à la niche de la Vierge par une trompe est d'autant plus louable que, sans elle, on n'aurait pu jouir de la belle composition du statuaire. »

Malgré nos recherches attentives, nous n'avons pu retrouver dans le *Journal de*

Paris les passages auxquels l'*Espion anglais* fait allusion. Quelques notes manuscrites de l'abbé Simon de Doncourt, prêtre sacristain de l'église Saint-Sulpice, nous apprennent que Callet reçut pour ses travaux la somme de 21 504 livres.

La fresque de Lemoine n'était pas au bout de ses épreuves. Elle fut de nouveau atteinte par l'incendie qui, en l'an VII, détruisit la chapelle de la Communion. « Les flammes ont frappé contre les murs qui supportent la coupole, écrit l'architecte Peyre qui était chargé de Saint-Sulpice, ont calciné les pierres et brisé les vitraux. » Et il ajoute le 18 frimaire, an VIII : « Les plombs de la calotte qui termine le chevet du Temple de la Victoire (c'est le nom qu'on donnait alors à Saint-Sulpice) ont été enlevés par le vent ; l'eau, qui a pénétré les parties découvertes, a déjà endommagé le beau plafond de M. Lemoine. » En 1830, Nic. Maillot y fit quelques restaurations que nous ne saurions préciser.

« Plus tard, dit Paul Mantz, un peintre que nous avons connu et que le caractère de son talent ne prédisposait pas à un pareil travail, Jeanron, repeignit presque entièrement, en 1849, à la détrempe, l'œuvre que Lemoine considérait comme un de ses titres de gloire. La litanie des mésaventures n'était pas épuisée. Pendant le siège de Paris, un obus germanique traversa la toiture de la chapelle et troua cruellement la coupole. Une nouvelle restauration devint nécessaire. Elle a été opérée par MM. Charles et Théodore Maillot qui, s'aidant de l'esquisse conservée au presbytère, se sont surtout attachés à faire disparaître les adjonctions que des artistes indiscrets s'étaient permises. On comprend qu'après avoir subi les morsures de l'ennemi voisin et les caresses de tant de pinceaux, l'œuvre de Lemoine n'ait pu conserver une fraîcheur bien printanière. En effet, l'aspect général reste sombre, et fort éloigné de l'idéal lumineux que le peintre poursuivait d'ordinaire, et qui, pour ses contemporains, peu charmés des choses noires, devenait la raison principale de son succès. »

Par suite du mauvais éclairage de la chapelle de la Vierge, la belle coupole de Lemoine est restée, pour ainsi dire, ignorée. Souhaitons qu'on en fasse, avant qu'il soit trop tard, des relevés qui en conserveront, au moins, le souvenir.

EMILE MALBOIS

Cet article était imprimé, quand on nous a révélé l'existence, à Paris, dans une collection particulière, de l'esquisse originale de Lemoine que nous croyions perdue. Par quelle série de vicissitudes est-elle arrivée aux mains de sa propriétaire actuelle ? La place de cette esquisse, bien supérieure à la copie de Natoire, n'est-elle pas au Louvre qui possède si peu de Lemoine ?

E. M.

LES LEMOYNE

DU MUSÉE DE LA VILLE DE SAINT-GERMAIN



BUSTE DE J.-B. LEMOYNE
BRONZE, PAR PAJOU
(Musée du Louvre.)

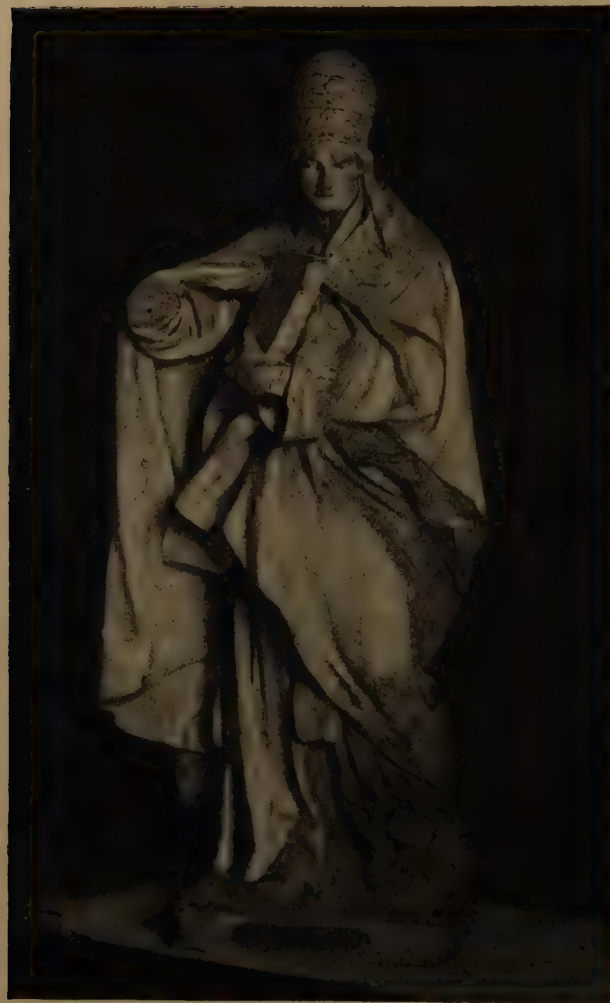
Le petit Musée municipal de Saint-Germain-en-Laye, modestement logé à côté de la Bibliothèque, dans une aile de l'Hotel de Ville, pâtit de la concurrence que lui fait le Musée des Antiquités Nationales, royalement installé au Château ; il sera toujours victime de ce voisinage. Relégué un peu à l'écart — comme le Musée-Bibliothèque de Versailles —, il n'attire guère les étrangers dont le temps et l'attention sont accaparés par des monuments plus grandioses. D'ailleurs à qui l'idée viendrait-elle que des cités d'importance relativement minime, simples satellites de la capitale, puissent s'offrir le luxe de deux Musées ?

Rien de plus injuste que ce dédain. Le prestigieux *Escamoteur* de Jérôme Bosch mériterait à lui seul une visite : car le Louvre ne possède pas l'équivalent de cette spirituelle parade du maître flamand¹. L'École de peinture

1. Ce tableau d'un intérêt exceptionnel a été publié par M. Salomon Reinach, *Tableaux inédits ou peu connus*, 1906.

française du XVIII^e siècle est très honorablement représentée par des panneaux décoratifs d'Hubert Robert et quelques bons portraits de Nattier et de Vincent.

Mais un des principaux attraits de ce Musée si peu connu, malgré sa proximité de Paris, est le précieux ensemble de sculptures de Jean-Baptiste Lemoyne provenant du legs du peintre Ducastel. A l'exception d'un buste en marbre attribué par erreur à Jean-Louis Lemoyne, elles étaient encore anonymes lorsque j'eus l'an dernier la bonne fortune de les identifier. Je m'empresai d'en signaler l'intérêt¹ et depuis lors grâce à l'intelligente activité de M. L. de La Tourrasse, conservateur du Musée et animateur de la *Société des Amis du Vieux Saint-Germain*, ces sculptures portent des cartels qui leur restituent leur véritable état civil.



SAINT GRÉGOIRE LE GRAND
ESQUISSE EN TERRE CUITE, PAR J.-B. LEMOYNE
(Musée de Saint-Germain-en-Laye.)

exceptionnelle pour la connaissance de l'œuvre d'un des maîtres les plus séduisants de l'École française du XVIII^e siècle.

1. L. Réau, Sculptures de J.-B. Lemoyne au Musée de la ville de Saint-Germain-en-Laye. *Beaux-Arts*, 15 mai 1923.

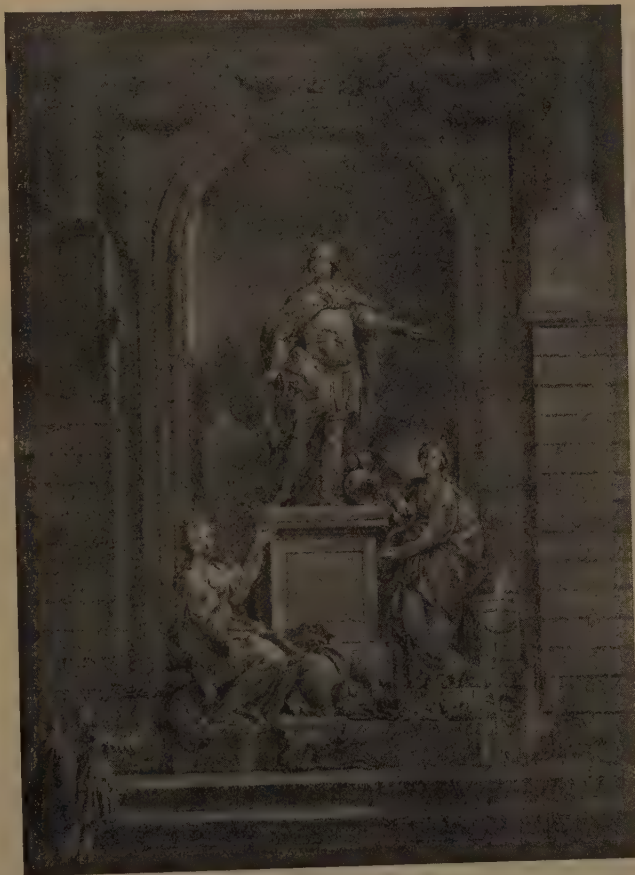
*
* *

Le Musée de Saint-Germain ne possède pas moins de cinq œuvres authentiques de J.-B. Lemoyne : c'est beaucoup, si l'on songe que le catalogue du Louvre n'en dénombre que neuf, en tenant compte de l'acquisition toute récente d'un buste du *Maréchal de Lowendal* et des réductions en bronze des monuments de Rennes et de Rouen. Ces sculptures très variées se répartissent ainsi : trois statuettes et deux bustes. Sauf un buste en marbre, toutes ces œuvres, de proportions assez menues, sont des terres cuites.

La plus ancienne des maquettes de statues représente un pape coiffé de la tiare, tenant de la main gauche un livre appuyé contre sa poitrine ; la main droite, malheureusement brisée, devait faire un geste de bénédiction. Dans cette figure expressive, magnifiquement drapée, il n'est pas difficile de reconnaître l'esquisse du *saint Grégoire le Grand* exposée par J.-B. Lemoyne au Salon de 1746.

Les descriptions des contemporains concordent en effet parfaitement avec tous les caractères de notre statuette. Voici par exemple ce qu'en dit Lafont de Saint-Yenne, le précurseur de Diderot, dans son compte rendu du Salon¹.

1. Lafont de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*. La Haye, 1747.



MONUMENT DE LOUIS XV A RENNES
DESSIN, D'APRÈS J.-B. LEMOYNE
(Musée de Rennes.)

« La première (pièce exposée par Lemoyne) est le modèle de la figure de *saint Grégoire* pour l'église des Invalides. On admire dans sa physionomie un caractère de piété et de dignité qui imprime du respect pour ce Pontife



HYGIE OU LA SANTÉ
STATUETTE TERRE CUITE, PAR J.-B. LEMOYNE
(Musée de Saint-Germain-en-Laye.)

et qui prêche autant la pénitence que les paroles du saint Évangile qu'il tient à la main. La draperie de ses habits pontificaux est d'une simplicité majestueuse ».

Dezallier d'Argenville, décrivant trente ans plus tard la statue dressée dans une chapelle des Invalides, s'exprime en ces termes¹ : « Sur l'autel est la figure de *saint Grégoire* en marbre, tenant le livre de l'Évangile et bénissant le peuple, par M. Lemoyne. »

Nous pouvons apporter une autre confirmation bien curieuse — et encore plus démonstrative — de l'attribution de cette statuette à J.-B. Lemoyne. Nous savons en effet que les statues en marbre qui furent commandées de 1745 à 1785 environ aux premiers sculpteurs de l'époque pour la décoration des Invalides n'étaient que le remplacement et souvent même la copie des statues primitives en plâtre exécutées à la fin du règne de

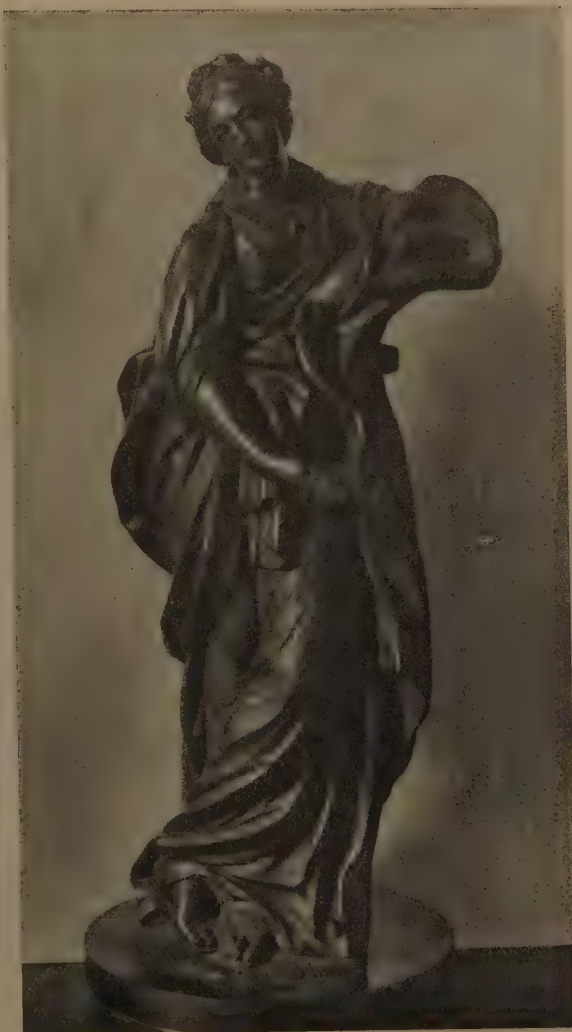
Louis XIV. Les documents des Archives des Invalides publiés par M. Carle Dreyfus² montrent que les plus grands maîtres ne croyaient pas déchoir en

1. Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris*, 1778, p. 400.

2. Carle Dreyfus, Les statues du Dôme des Invalides au XVIII^e siècle. *Archives de l'Art français*, 1908.

s'inspirant de leurs devanciers. Caffieri s'engage sans vergogne « à faire la statue de *Sainte Marcelline* sur un modèle ancien » et semblablement J.-B. Lemoyne, chargé de la statue de *Sainte Monique*, « ne fait aucune difficulté de copier le modèle du S^r François qui est très bon ».

Nous sommes donc amenés à supposer que son *Saint Grégoire* reproduisait à peu de chose près la statue en plâtre du même pape exécutée par F. Barrois en 1705. Or nous possédons un dessin de cette statue primitive gravé par Cochin père : il se trouve reproduit dans l'*Histoire de l'Hôtel Royal des Invalides* publiée par Granet en 1736 et dans la *Description de l'Hôtel Royal des Invalides* faite par l'abbé Pérau en 1756. Comparons la terre cuite du musée de Saint-Germain à cette gravure : l'analogie est frappante. Lemoyne s'est contenté de modifier le geste du bras gauche qui au lieu de tenir le livre sur la cuisse, le serre sur la poitrine. En revanche le mouvement de la main droite qui bénit semble être resté le même. En somme c'est la transposition de la statue de Barrois plutôt qu'une création¹. Cette constatation peut réduire sa part d'originalité ; mais c'est la preuve que l'esquisse de



HYGIE
RÉDUCTION EN BRONZE
(Musée du Louvre.)

1. Ce travail de transposition apparaît encore plus nettement en comparant la Vierge en marbre de Pigalle avec la Vierge en plâtre de son prédécesseur Corneille van Clève, gravée dans les mêmes recueils.

Saint-Germain se rapporte bien à la décoration du dôme des Invalides.

La valeur de la terre cuite ainsi identifiée est d'autant plus grande que le marbre exécuté par Lemoyne en 1760 a disparu à la Révolution en même temps que sa *Sainte Thérèse* et que presque toutes les autres statues qui constituaient le plus magnifique ensemble de sculpture religieuse du



APOLLON

MAQUETTE EN TERRE CUITE, PAR J.-B. LEMOYNE
(Musée de Saint-Germain-en-Laye.)

autre que l'esquisse originale d'*Hygie*, la déesse de la Santé, qui faisait pendant à la figure allégorique de la *Bretagne* au pied de l'effigie de Louis XV, érigée à Rennes en action de grâces pour la convalescence du roi après sa maladie de Metz. Le monument en bronze qui ornait la niche centrale de la façade de l'Hôtel de Ville a malheureusement partagé à la Révolution le sort de toutes les statues royales. Mais le souvenir s'en est

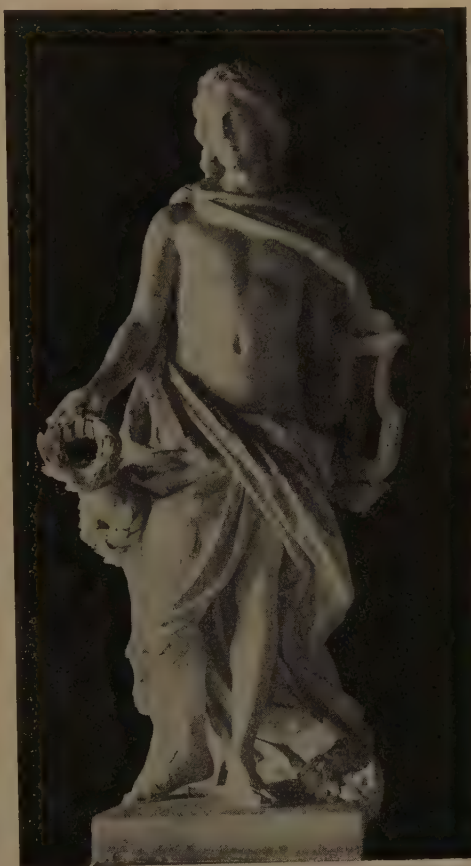
xviii^e siècle. Sur quatorze qui décoraient jadis les chapelles, nous n'en connaissons plus que deux : la *Vierge* de Pigalle transportée à Saint-Eustache et le *Saint Jérôme* de Lambert-Sigisbert Adam envoyé en 1802 à l'église Saint-Roch. Peut-être la publication de la statuette du musée de Saint-Germain permettra-t-elle de retrouver un jour le marbre égaré. En tout cas nous pouvons grâce à elle nous représenter le *Saint Grégoire* de Lemoyne alors que le *Saint Augustin* de Pajou dont le Musée de Toulouse croyait posséder le modèle nous échappe, ce pseudo *Saint Augustin* étant un *Saint François de Sales*.

La seconde maquette en terre cuite du Musée de Saint-Germain n'est

conservé grâce à la belle gravure de Nic. Dupuis, à des dessins, à des médailles, à des réductions en terre, en faïence¹ ou en bronze. Le Louvre possède précisément deux statuettes qui faisaient partie d'une de ces réductions en bronze : la figure de *Louis XV* et celle d'*Hygie*, tenant à la main un serpent (le serpent d'Esculape, symbole de la santé) auquel elle donne à manger dans une patère.

La terre cuite de Saint-Germain est exactement semblable à ce petit bronze, à cela près que le serpent est brisé. Malgré cette légère mutilation elle est pour nous encore plus précieuse parce que le maître y a imprimé des accents plus personnels.

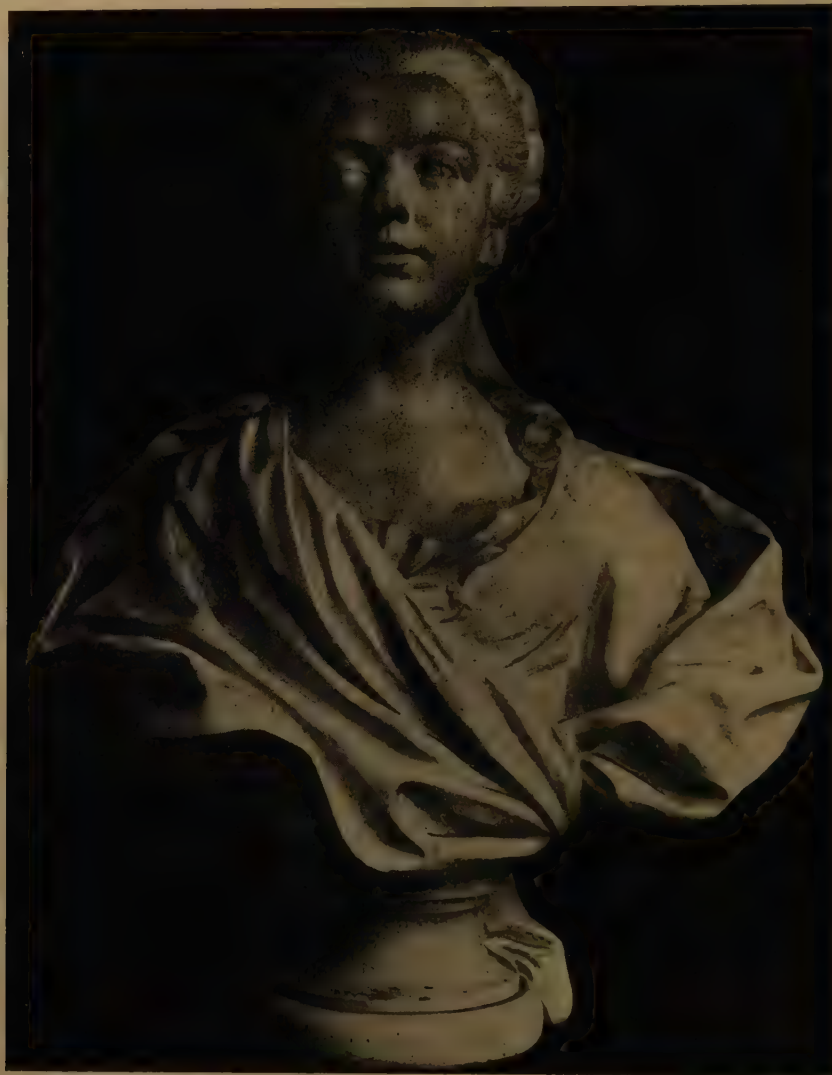
Le groupe d'*Apollon* portant la lyre accompagné d'un Amour ailé qui lui baise la main est un des meilleurs exemples que je connaisse des tendances berninesques de Lemoigne : le torse nu du dieu qui se penche vers le petit Amour est d'une souplesse et d'une grâce exquis. Mais il y a un peu de maniérisme dans l'attitude et dans la draperie : et c'est pourquoi sans doute l'artiste modifia cette première pensée lorsqu'il fut chargé vers 1750 d'exécuter, sous la direction du premier peintre Coypel, une statue monumentale d'*Apollon*, dieu des arts, pour les jardins de Choisy-le-Roi. Cette statue, qui devait faire pendant à une *Minerve* dans le Bosquet de la Paix fut simplement moulée en plâtre et resta longtemps dans l'atelier de l'artiste. Mais le roi de Prusse Frédéric le Grand ayant eu envie, quinze ans plus tard, d'un *Apollon* pour son château de Sans-Souci, Lemoigne se servit du modèle laissé pour compte par Louis XV pour exécuter une statue en marbre qu'il acheva



APOLLON
STATUE MARBRE (1771)
PAR J.-B. LEMOYNE
(Potsdam.)

¹ Musée Dobrée à Nantes, Musée de Rennes.

en 1771. Dans cette version définitive qu'il est très intéressant de comparer à la maquette de Saint-Germain, on s'aperçoit que l'artiste fait effort pour se



BUSTE DE MADAME ADÉLAÏDE
MARBRE (1767), PAR J.-B. LEMOYNE
(Appartient à M. Wildenstein.)

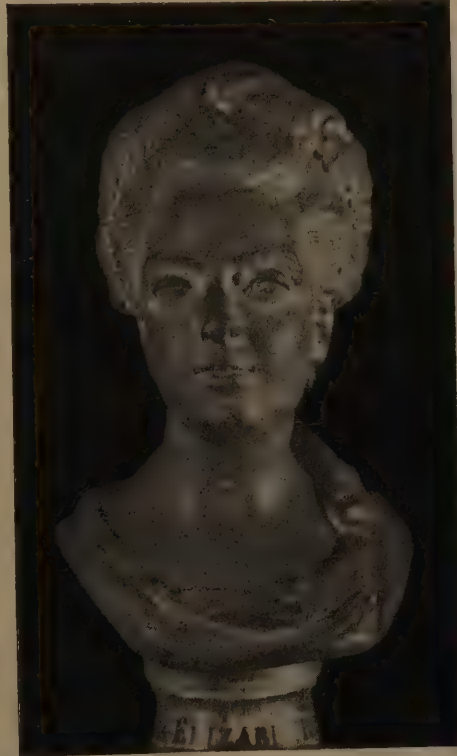
rapprocher de l'idéal antique. Le dieu est représenté le torse droit, la tête à peine inclinée, dans une attitude rigoureusement symétrique, tenant d'une main sa lyre à sept cordes, de l'autre une couronne de lauriers. Les draperies, tout en étant disposées à peu près de la même façon, sont moins « chiffon-

nées » et tombent en plis plus majestueux. Il y a peut-être progrès au point de vue du « style » : mais c'est au détriment du mouvement et de la vie. Combien Lemoyne est plus lui-même dans la souple et fougueuse terre cuite de Saint-Germain ! C'est dans ces maquettes improvisées de verve que s'exprime le mieux le tempérament de feu de ce petit homme pétulant et pétillant « dont le regard était, dit Marmontel¹, tout esprit et toute âme ».

S'il fallait en croire une inscription ancienne tracée sur le piédouche, un charmant petit buste en terre cuite, provenant lui aussi du legs Ducastel, représenterait *Madame Élisabeth*. Si respectable que paraisse cette tradition, nous sommes forcés de la récuser pour une raison bien simple. La sœur de Louis XVI, née en 1764, n'avait que quatorze ans à la mort de Lemoyne : or ce n'est pas un portrait de fillette, mais de jeune femme que nous avons ici. Il ne peut donc être question de Madame Élisabeth.

Mais alors quel serait le modèle de ce portrait ? Nous n'avons pas à chercher bien loin. C'est un membre de la famille royale : seulement, au lieu de la sœur de Louis XVI, c'est l'une de ses tantes ; au nom de Madame Élisabeth il faut substituer celui de *Madame Adélaïde*. Comparez la terre cuite de Saint-Germain avec le magnifique buste en marbre de cette princesse exécuté par Lemoyne en 1767 ou encore avec le buste de *Madame Adélaïde en Minerve* de la Collection

Cécile Sorel : vous reconnaîtrez sans peine les mêmes yeux à fleur de tête, le nez un peu gros, la bouche gourmande, la coiffure en bourrelets étagés avec la même boucle de cheveux retombant sur l'épaule gauche. La seule différence est que le buste en marbre est étoffé d'une ample draperie et que la tête légèrement relevée a une mine plus altière, comme il convient à un portrait d'apparat. La terre cuite de Saint-Germain, plus familière, d'une

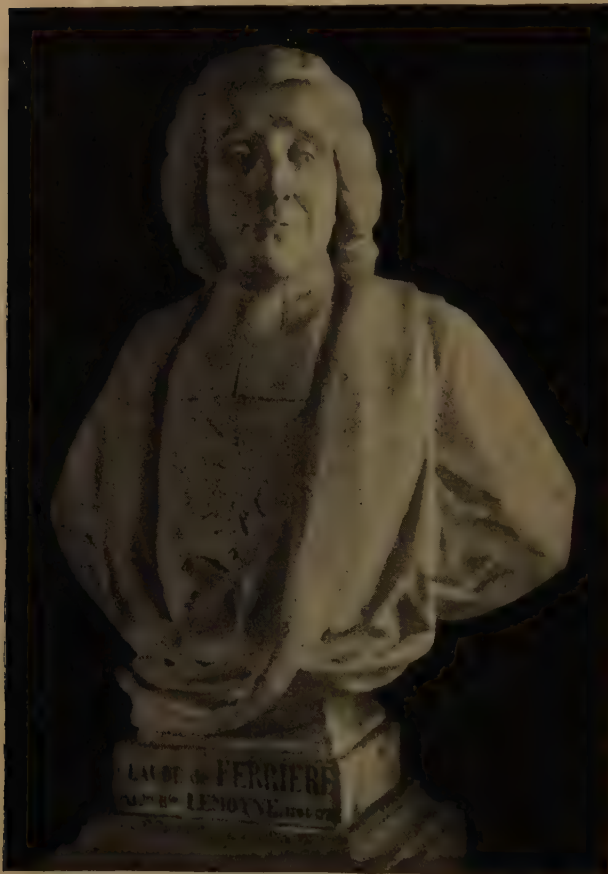


BUSTE PRÉSUMÉ DE MADAME ADÉLAÏDE
TERRE CUITE, PAR J.-B. LEMOYNE
(Musée de Saint-Germain-en-Laye.)

1. *Mémoires de Marmontel*, p. 235.

vérité plus franche et pour ainsi dire moins transposée, serait une étude préparatoire pour ce grand buste.

S'il en est ainsi, elle se placerait vers 1765 : date qui convient infiniment mieux au style de ce portrait que celle de 1776 ou 1777 qu'il faudrait nécessairement postuler pour Madame Élisabeth.



BUSTE DE CLAUDE-JOSEPH DE FERRIÈRE
MARBRE (1776), PAR J.-B. LEMOYNE
(Musée de Saint-Germain-en-Laye.)

Cette date tardive de 1776 est celle que nous lisons au dos du buste de *Claude de Ferrière* : le seul ouvrage de Lemoyne en marbre et de grandeur nature que possède le Musée de Saint-Germain. C'est une production de l'extrême vieillesse de l'artiste, mort en 1778, et probablement l'un de ses derniers bustes avec celui de la *duchesse d'Harcourt* (Château de Thury) qui est daté de 1777. Ceci nous explique la froideur de cette effigie de magistrat qui n'a plus la vie frémissante des bustes de la belle époque. Comparé aux terres cuites du même Musée, ce marbre est comme inanimé. Il faut convenir qu'il ne se présente pas dans un excellent état de

conservation ; le nez a été cassé et il semble avoir été indiscrètement lessivé : ce qui lui a fait perdre sa patine.

Quel est le personnage dont Lemoyne vieillissant a signé le portrait ? On avait cru d'abord que c'était Claude de Ferrière, jurisconsulte célèbre, mort en 1715, et, se fondant sur cette date, on attribuait le buste à Jean-Louis Lemoyne, père de Jean-Baptiste, qui vivait à la fin du règne de Louis XIV. Mais la signature *Par J. B. Le Moyne. 1776* est parfaitement lisible et

ne peut être mise en discussion. Au surplus le magistrat représenté porte une perruque du siècle de Louis XV et non du siècle de Louis XIV. L'identification proposée est donc aussi inadmissible que la première attribution.

Le problème paraîtra sans doute d'une solution facile si l'on observe que Claude de Ferrière a eu un fils Claude-Joseph de Ferrière qui portait le même prénom que lui et qui suivit la même carrière : on les a confondus d'autant plus facilement l'un avec l'autre que Ferrière junior continua ou mit à jour les œuvres de son père : l'*Introduction à la pratique* dont il fit un Dictionnaire de Droit et *La science parfaite du notaire*. C'est évidemment le second représentant de cette lignée de juristes que Lemoyne a été chargé de « pourtraire ».

*
* *

Peut-être entrevoit-on maintenant tout l'intérêt que présente la petite collection du musée de Saint-Germain. Moins abondante que la série du Louvre, elle est en revanche beaucoup plus variée. Elle nous permet d'apercevoir tous les aspects et pour ainsi dire toutes les facettes du génie de Lemoyne, soit qu'il se hausse jusqu'à la statuaire monumentale, comme dans le *saint Grégoire*, la figure d'*Hygie*, l'*Apollon*, soit qu'il se concentre dans le portrait. Particulièrement riche en terres cuites, elle nous familiarise avec les procédés de travail du maître en nous donnant le premier état de sa pensée que l'exécution en marbre a souvent pour effet de refroidir. Enfin — et ceci n'est pas son moindre avantage — elle contient des œuvres d'époque très différente grâce auxquelles nous pouvons suivre les transformations de son style depuis le *Saint Grégoire* du Salon de 1746 jusqu'au buste de *Claude de Ferrière* qui est daté de 1776. Il y a là comme un raccourci — extrêmement instructif — de l'évolution d'un grand artiste.

LOUIS RÉAU





UN PORTRAIT FRANÇAIS PEINT A CONSTANTINOPLE

IL y a quelques années M^{lle} Marie Bengesco, qui a publié des études sur l'art français du XVIII^e siècle, signalait dans une revue de Bucarest l'existence au musée de Rouen d'un tableau, peu remarqué jusqu'alors, qui, d'après une inscription plus traditionnelle que précise, représente un « Hospodar valaque ».

« Hospodar » est un titre peu exact que la diplomatie russe du XVIII^e siècle et surtout du XIX^e siècle donna aux chefs politiques des principautés de Valachie et de Moldavie pour éviter celui de prince, jugé trop honorable pour ces « esclaves du Sultan » qui étaient en réalité des maîtres absolus dans leur pays. Et, dans ce cas spécial, si, en langue slavonne, le prince du tableau de Rouen s'appelait *gospodar*, alors que pour les siens il était un *domn*, un *dominus*, il n'appartenait guère à l'époque où le terme russo-français passa dans l'usage général des chancelleries diplomatiques. Car, à la première inspection de la photographie qui accompagnait l'article de M^{lle} Bengesco, je m'aperçus qu'il ne s'agissait d'aucun autre que de ce Démètre, ou, pour écrire son nom ainsi que le faisait son fils Antiochus, ambassadeur de Russie à Paris et à Londres : Démétrius, Cantemir, prince de Moldavie. C'est bien ce front large et un peu bas, ce nez aquilin, ces bons yeux clairs qui louchent légèrement, cette petite bouche charnue, cette fine moustache, ce menton volontaire, cette majestueuse perruque à marteau qui nous étaient connus par les divers portraits gravés du prince pendant sa maturité déjà avancée, aux traits fortement empâtés.

On sait par l'*Histoire de l'Empire Ottoman dans ses progrès et sa décadence*, qu'Antiochus eut soin de publier en français et en anglais, ainsi que par une *Description de la Moldavie*, la valeur scientifique de cet orientaliste qui, initié à la connaissance des langues arabe, persane et turque par les meilleurs lettrés de Constantinople, où il résida de longues années comme otage de son père, le prince régnant Constantin, embrassa, dans des études menées avec une curiosité insatiable, tous les domaines de la vie de l'Orient musulman, jusqu'à la musique turque, à laquelle il donna une notation occidentale et quelques airs nouveaux.

Les Roumains lui savent gré de toute une œuvre historique, découverte bien tard, dans laquelle il commençait par les origines, défendant les droits de sa nation pour en arriver aux intrigues, aux épreuves et aux tragédies de son époque.

Par Voltaire au moins on sait aussi quel fut son rôle dans cette expédition du Tsar



PORTRAIT DE DÉMÉTRIUS CANTEMIR, PRINCE DE MOLDAVIE
ATTRIBUÉ A VAN MOUR
(Musée de Rouen.)

Pierre-le-Grand sur les bords du Pruth, en marche vers le Danube inférieur, qui, provoquée par l'idéologie politique de Cantemir lui-même, devait amener la révolte générale de tous les chrétiens des Carpathes et des Balkans et qui, par suite de circonstances imprévues et inéluctables, finit par le désastre de Stănilesti et par la honteuse paix mendrée et achetée de Fălciu. L'auteur involontaire de ce lamentable fiasco militaire, de cette faillite passagère d'un immense prestige, fut heureux de trouver dans cette Russie à laquelle il avait voulu lier le sort de sa nation, non seulement un abri, mais un poste d'observation sur l'Orient et une place de travail, de ce travail que la mort vint trop tôt interrompre.

Le portrait est dû à un artiste consciencieux et ayant le sens du pittoresque et de l'exotisme. Sans diminuer la beauté de cette figure allongée que Cantemir transmet à sa fille, née d'une princesse Galitzine, sa seconde femme, — qui fut sur le point de devenir l'épouse d'un Tzar —, il peignit avec amour. Il noua avec grâce ce beau turban blanc et bleu, cette cravate à la mode occidentale tissée de blanc et de rouge, il dessina avec délices ce justaucorps de brocart d'or vénitien qui serre de près la taille d'une finesse inquiétante, cette blanche étoffe qui fait office de ceinture, le manche constellé de pierres précieuses du khandjar.

Quel fut cet artiste peignant à Constantinople celui qui devait y réunir, comme pour montrer la tournure de son esprit, des notes de costume occidental aux traditions du vêtement byzantin, copié par les Turcs ? — Un Français, car, après les Italiens du *xv^e* siècle, Gentile Bellini et d'autres, la France seule donna aux Turcs, pendant ce *xviii^e* siècle, des artistes pour les peindre. Et par le beau livre de Boppe, *Les Peintres français du Bosphore*, on peut même deviner son nom. En attendant le Genevois Liotard, qui servit en Moldavie même le prince Constantin Mavrocordato et donna sa propre image, avec la barbe et le caftan phanariote, il n'y a que Van Mour pour ces années du commencement du siècle où le portrait de Rouen fut exécuté. En effet, Van Mour, qui publia en 1712 un *Recueil de cent estampes représentant différentes nations du Levant*, dont il y eut encore deux éditions, fut le peintre employé par une série d'ambassadeurs français à cette époque, Ferriol, Des Alleurs, Bonnac, Andrezel et de Villeneuve ; il fut protégé tout spécialement par le représentant des États de la Hollande, Calkoen, qui lui fit peindre toute l'histoire de son ambassade ; il fit le portrait du Sultan, peut-être celui de la célèbre lady Mary Wortley Montague. Un gentilhomme français présent à Constantinople, La Morlière, se fit peindre, au retour, en capoudschî, comme Cantemir avait posé, la tête entourée d'un turban¹.

On a essayé dans le feuillet de la *Gazette de Rouen* d'expliquer par quels rapports entre la Byzance ottomane et la capitale normande cette œuvre d'art y est arrivée, et je crois que les conclusions, qui ont été établies, peuvent être acceptées. Il manquait pour une compréhension plus complète quelques notes, et j'ai essayé de les donner.

N. JORGA

1. Boppe, ouvr. cité, pp. 11-2, 21. — Cf. aussi Gaston Gaillard, *Les Turcs et l'Europe* Paris, 1920, p. 26 et suiv.



LES TRACAS JUDICIAIRES DE REMBRANDT

(PREMIER ARTICLE)

LE mariage de Rembrandt avec Saskia eut lieu en 1634, dans la paroisse Sainte-Anne en Frise, sous le régime de la communauté. En conséquence, après le décès de l'un des époux, les biens devaient devenir, pour la moitié, la propriété du survivant.

Peu de jours avant sa mort, c'est-à-dire le 5 juin 1642, Saskia, animée des meilleures intentions relativement aux intérêts de Rembrandt, fit un testament à Amsterdam, par devant le notaire Pieter Barcman. Les dispositions de ce testament firent surgir de très grandes difficultés. En effet, Saskia y déclarait son fils Titus qui, d'après la jurisprudence de cette époque, avait droit au tiers de la succession, l'héritier de la totalité des biens dont elle avait la disposition, autrement dit de la moitié des biens qui lui revenaient par suite du régime de la communauté et dont d'ailleurs elle abandonnait l'usufruit à Rembrandt jusqu'à son remariage ou jusqu'à son décès.

Dans le cas où Titus viendrait à mourir sans laisser de descendants, Rembrandt serait son héritier, entrerait en possession de tout l'héritage et pourrait en disposer à volonté. D'autre part, si dans le même cas Rembrandt était remarié ou décédé, la moitié de tous les biens de Saskia passerait à ses propres parents et l'autre moitié à Hiskia van Uylenburgh, sœur de Saskia et, depuis le 5 janvier 1642, veuve de Gerrit van Loo, secrétaire du Bildt en Frise et beau-frère de la testatrice.

Par le même testament, Rembrandt était dispensé d'octroyer à son fils Titus la part d'héritage qui revenait à l'enfant à sa majorité ou en cas de mariage avant cette époque ; il pouvait s'en tenir à une simple dotation. Il était donc uniquement obligé d'élever Titus ; il était propriétaire de la moitié des biens autrefois possédés en commun et il jouissait de l'usufruit de l'autre moitié, qui était la propriété de Titus.

De plus, Rembrandt était dispensé de l'obligation de faire inventaire des biens, et Saskia avait retiré à la « Weeskamer » (Chambre des Tutelles) tout prétexte de s'occuper de cette question.

L'établissement d'un inventaire était à Amsterdam une opération régulière que chaque tuteur devait prendre en considération. D'autre part, il était toujours permis de s'adresser aux membres de la famille pour obtenir dispense à ce sujet, à condition

que leur autorisation fût sanctionnée par le Conseil de la Chambre des Tutelles. Le dernier conjoint survivant avait également le droit, en cas de dispense d'inventaire, de déterminer l'actif, à condition de prendre sur lui-même de verser une certaine somme d'argent à son enfant mineur à la majorité de ce dernier ou à l'époque de son mariage éventuel avant d'être majeur. Cela lui donnait le privilège de jouir de la totalité des biens, mais les dettes restaient à sa charge¹.

Il est vraisemblable que tout se passa de la sorte. Le 17 décembre 1642, le testament de Saskia fut déposé à la Chambre des Tutelles dont les membres décidèrent que le sieur « Veuf Rembrandt van Rhyn jouirait de la totalité des biens, sans en établir l'inventaire. »

On mentionna en outre que Hendrick Uylenburgh, probablement le seul membre de la famille demeurant à Amsterdam, y donnait son consentement².

Donc, si la proportion des droits de Rembrandt sur les biens résultant du régime de la communauté était régulièrement établie d'après le code alors en vigueur, rien n'indiquait d'autre part, d'une manière exacte, le montant de l'héritage qui revenait à Titus. Si les affaires de Rembrandt avaient marché à souhait, il ne se serait présenté aucun inconvénient, mais déjà en 1647 on constata des traces visibles de décadence qui indiquaient que Rembrandt appartenait, selon la typique expression de Hugo Grotius, à la catégorie des patrons de navire, entraînés à leur insu par le courant qui les contraint à naviguer en arrière, même quand un vent favorable gonfle les voiles. Les gens qui sont à terre et qui n'en éprouvent aucun dommage remarquent facilement cette situation, mais l'intéressé à bord ne s'en aperçoit généralement que lorsqu'il est trop tard.

A cette époque déjà, les parents de Saskia insistèrent dans l'intérêt du mineur, pour qu'un inventaire fût établi (*Urk.* 256 § 5) et cela sans doute avec menace d'obliger Rembrandt à accepter un conseil judiciaire, pour dilapidation de biens. Sur l'avis d'un des plus célèbres avocats de l'époque M^e Pieter Cloeck (1589-1667), demeurant au Singel près de la Bergstraat et voisin de Frans Banningh Cocq, le célèbre capitaine de la *Ronde de Nuit*, Rembrandt essaya encore dans cette même année 1647 de rassembler les témoignages d'un certain nombre de personnes, qui lui permettraient d'établir un inventaire des biens provenant du régime de la communauté et tels qu'ils s'étaient trouvés cinq années auparavant, au moment du décès de Saskia.

Vers 1658-1659 et sur la prière de Louis Crayers, tuteur de Titus, Rembrandt a fait à ce sujet une déclaration par devant le notaire Listingh à Amsterdam (*Urk.* 202). Cette déclaration nous est parvenue, mais l'inventaire, y annexé, a disparu : il aurait atteint le montant de 40 750 florins (*Urk.* 256 § 7).

Rembrandt semble avoir exagéré la valeur des biens qui lui étaient dévolus par suite du régime de la communauté. Des personnalités qui l'approchaient de très près, l'antiquaire Louis van Ludick et Adrien de Wees, déclarèrent à la date du 16 mars 1656

1. N. de Roever Azn., *De Amsterdamsche Weeskamer*, 1878, p. 46-48.

2. *Die Urkunden über Rembrandt*, Dr C. Hofstede de Groot. La Haye, 1906, n° 97.

Cet ouvrage sera cité désormais sous le titre abrégé : *Urk.*

(*Urk.* 212) et sur l'invitation du tuteur de Titus, qu'entre les années 1640 et 1650, ils avaient été dans la « plus grande intimité » avec Rembrandt et qu'ils évaluaient ses possessions « en papiers de valeur, objets rares, antiquités, médailles et autres objets divers », à une somme de 11 000 florins.

Quant à ses tableaux, ils les estimaient à 6 400 florins, déclarant qu'ils étaient dans leur estimation « plutôt au-dessus qu'au-dessous de la réalité », ce qui, ajouté à la valeur de la maison, environ 13 000 florins, faisait un total de 30 000 florins. Selon le rôle des contributions relativement au 200^e denier public de l'exercice 1657,



VESTIBULE (VOORHUY) ACTUEL DE LA MAISON DE REMBRANDT A AMSTERDAM

toutes les possessions de Rembrandt étaient imposées pour une somme évaluée à 11 000 florins (*Urk.* 176).

Deux autres amis intimes de Rembrandt et de Saskia, le bijoutier Jan van Loo, demeurant dans la rue du Nes, à Amsterdam, et son épouse Anna Huybers, firent également des déclarations à la même époque, au sujet des biens de Rembrandt (*Urk.* 203). Ils énumérèrent entre autres toutes sortes de belles choses qui se trouvaient dans sa demeure : des colliers de perles, des boucles d'oreilles ornées de diamants, une bague garnie d'un gros brillant, un paroissien aux coins dorés, de grands plateaux d'argent et une aiguière de même métal ; ils se gardèrent bien d'ailleurs de se prononcer sur la valeur de ces objets. Ils sont toujours restés en bonnes relations d'amitié avec Rembrandt. Titus, le fils de ce dernier, s'est marié en février 1668 avec la fille du bijoutier van Loo ; les deux jeunes époux étaient du même âge. Par

testament, établi à la date du 6 février 1666, Anna Huybers lègue à sa fille Madeleine van Loo, son portrait « peint par Rembrandt van Rein »¹.

Cependant, dans sa situation financière très difficile, Rembrandt dut mettre tout en œuvre pour s'assurer la propriété absolue de sa maison. Il l'avait achetée en 1639 pour 13 000 florins (*Urk.* 64); le paiement devait avoir lieu un quart à terme et les trois quarts dans l'espace de 5 ou 6 années, avec un supplément de 5 pour 100 d'intérêt sur la somme encore due. Rembrandt s'était trouvé dans l'impossibilité de faire face à ses obligations.

La maison faisait partie des biens indivis des héritiers de l'ancien propriétaire et cette affaire était restée pour eux une source de très grosses difficultés. D'autre part, en cas de non-paiement, il leur était impossible de s'approprier l'immeuble, et la procuration *in rem suam* qui de nos jours en Hollande et en pareil cas aurait pu tirer les vendeurs d'embarras en leur accordant pleins pouvoirs de procéder à une vente publique irrévocable, n'avait pas été stipulée.

En janvier 1653, Rembrandt devait encore, sur cette maison, la somme de 7 000 florins; depuis le 1^{er} novembre 1649 il n'avait même pas payé les intérêts et de plus, les héritiers de l'ancien propriétaire, parmi lesquels Christophe Thysz, avaient payé pour Rembrandt une partie des impôts sur le loyer, pour les années 1650, 1651 et 1652².

Derrière un de ses dessins, datant d'environ 1650-1658, représentant les premiers pas d'un enfant et conservé, depuis 1912, au British Museum, Rembrandt a écrit quelques lignes d'après lesquelles on peut bien conclure qu'il s'était adressé dans cette circonstance difficile à Christophe Thysz, pour prier ce dernier de bien vouloir porter l'affaire devant le Tribunal des Échevins ou d'autoriser le peintre à s'acquitter de ses dettes au moyen de tableaux. Tout fait présumer que la réponse fut négative³.

De son côté, Rembrandt ne jouissait pas de la propriété absolue de la maison, car on ne lui en avait pas encore remis l'*acquit*. L'*acquit* était un traité qui se concluait en présence des échevins et qui donnait au nouveau propriétaire le plein droit de propriété sur l'immeuble, qu'il ne pouvait vendre ou grever d'hypothèques qu'après avoir reçu ce document.

Il était donc indispensable de régler cette affaire et il y allait de l'intérêt de Rembrandt lui-même d'y travailler avec énergie. De son côté, il s'engagea donc à payer les termes, tandis que les héritiers prirent sur eux de lui procurer l'*acquit*. Le 8 janvier 1653, Rembrandt, avec ses deux garants, comparut devant le Tribunal des Échevins, ainsi que les héritiers. Ces derniers déclarèrent avoir reçu le montant de l'achat de la maison; ils ajoutèrent qu'ils relevaient de leurs obligations les deux garants présentés par Rembrandt (*Urk.* 140).

Un arrangement à l'amiable semblait donc avoir eu lieu.

Trois jours après, le 11 janvier 1653, un des héritiers de l'ancien propriétaire,

1. Revue *Oud-Holland*, 1910, p. 6.

2. *Oud-Holland*, 1916, p. 68.

3. A. M. Hind, *Catalogue of drawings by Dutch and Flemish artists in the British Museum* 1915, n° 81; reprod. *Vasari Society*, X, 16.

Christophe Thysz, fit notifier à Rembrandt par l'entremise du notaire Cornelis Tou, que les 40^e et 30^e deniers, c'est-à-dire les droits qu'il fallait payer pour entrer en possession de l'immeuble, étaient pour la moitié à son compte ; en cas de refus, le montant serait avancé par Thysz auquel il devrait être remboursé dès qu'on aurait dressé l'acquit.

Deux jours après, Rembrandt fit parvenir une réponse au notaire Tou, lui communiquant qu'il avait déjà entretenu son garant Dirck Dirckz Gryp au sujet d'une copie à faire de l'acte d'acquit et qu'il donnerait une réponse définitive dans trois ou quatre jours.

Cette notification a été trouvée, il y a quelque temps, dans les actes du notaire Tou à Amsterdam, par le D^r A. Bredius qui a eu l'amabilité de la mettre à notre disposition.

L'acte d'acquit, qu'on appelait communément une « lettre-mandat », devait, selon la coutume, être établi sur parchemin et muni des sceaux des deux échevins, ce qui demandait naturellement un temps assez considérable.

Là-dessus, Christophe Thysz établit sa note qui s'élevait à 8470 fl., 80 y compris la moitié des droits de mutation dont il est parlé plus haut (*Urk.* 142). Il fit présenter cette note à Rembrandt le 4 février 1653, par l'entremise du notaire van der Piet, faisant ajouter que la pièce timbrée était déjà prête et serait en outre transmise (*Urk.* 143).

Environ huit jours auparavant, le 29 janvier 1653, Rembrandt avait emprunté au D^r Cornelis Witsen (1605-1669) une somme de 4180 florins, sans intérêts et pour un an (*Urk.* 176). Il le connaissait probablement comme membre de la confrérie des « Kloveniers », pour laquelle Rembrandt avait peint dans le temps la fameuse *Ronde de nuit*.

Hans Bontemantel (1613-1688), contemporain de Witsen, raconte que ce dernier fut loin d'être populaire plus tard comme bailli (Schout) (1667-1669) : « parce qu'il se montrait trop grippe-sous à l'égard de la commune, des substituts et des serviteurs ». A notre avis, il ne faut pas attacher une trop grande importance à ces plaintes émanant des fonctionnaires subalternes de la commune et dont Bontemantel s'est fait l'interprète. D'ailleurs, l'argent provenant des amendes était réparti comme suit : un tiers revenait à la ville, un tiers au Bailli et le reste était partagé entre les substituts, les employés et ceux qui avaient signalé le méfait frappé d'amende (Bontemantel, I, pag. 88).

Si donc pendant les quelques années où Witsen a exercé les fonctions de bailli, les personnes en question ont été un peu moins favorisées au point de vue pécuniaire, il faut en chercher la cause ailleurs que dans son égoïsme. Witsen a eu une très noble conduite à l'égard de Rembrandt dont il estimait beaucoup le caractère ; il lui a avancé sans le moindre intérêt une somme très importante pour l'époque et rien ne permet de supposer que Witsen ait joué le moindre rôle dans les difficultés éprouvées par Rembrandt dans ses affaires.

Quelques jours après avoir avancé cette somme d'une façon absolument désintéressée, le 3 février 1653, Witsen gravit le plus haut degré de l'échelle municipale par suite

de sa première nomination comme bourgmestre d'Amsterdam. Les traits de sa face joviale sont encore gravés dans notre esprit et nous voyons Witsen au Musée de l'État, à Amsterdam, peint comme capitaine au *Banquet de la garde civique pour fêter la conclusion de la paix de Munster en 1648*, par Bartholomeus van der Helst, et, en 1655, comme *Chef de la confrérie des Arquebusiers (Kloveniers) à un repas d'huitres* par le même peintre (Cat. n° 1137). Witsen est représenté avec ses collègues, membres du comité : Simon van Hoorn, Roelof Bicker et Gerrit Reynst. Ce dernier, qui possédait une très riche collection de tableaux et qui passait pour un fin connaisseur, joua sans doute un rôle prépondérant dans le choix des peintres.

Rembrandt avait donc reçu environ la moitié de la somme dont il avait besoin et il pouvait avoir la ferme assurance qu'à bref délai il trouverait des amis disposés à lui prêter le reste. Lorsque le notaire van der Piet lui présenta la note, il fit donc tout son possible pour obtenir un délai de paiement et répondit pour se tirer d'embarras : « Avant de payer, il me faut d'abord la lettre-mandat » (Urk. 143).

Peu de temps après, le 7 mars 1653, Rembrandt emprunta 1 000 florins, également sans intérêts, à Jan Six (1618-1700), somme pour laquelle l'antiquaire Louis van Ludick se porta garant (Urk. 178). Six ne remplissait à cette époque aucune fonction municipale et demeurait comme célibataire chez sa mère « la Veuve Six » au « *Blauwe Arend* » (*A l'aigle bleu*) dans l'immeuble du Kloveniersburgwal qui porte actuellement le n° 103¹. Son célèbre portrait, connu sous le nom de *L'Homme au manteau rouge* et que possède toujours la famille, aurait été peint par Rembrandt l'année suivante, c'est-à-dire en 1654.

Le 14 mars 1653, Rembrandt emprunta en outre à Isaac van Hersbeecq et en présence des Échevins, une somme de 4 000 florins à 5 pour 100 pour un an, mais contre nantissement, y compris ses biens immeubles (Urk. 146). Rembrandt se trouva donc en état de payer le reste de la somme qu'il devait. Il est probable qu'il se sera acquitté de cette dette peu de temps après, à la satisfaction des héritiers de l'ancien propriétaire.

Cela semble avoir été vrai, au moins pour l'un de ces héritiers dont nous avons déjà parlé, c'est-à-dire Christophe Thysz. Près de deux ans plus tard, le 10 décembre 1654, ce dernier constitua, à son propre profit, sur la maison de Rembrandt une rente annuelle de 52 florins et 4 deniers, qui devait être régulièrement payée le 8 novembre et que Rembrandt avait toujours la faculté d'amortir, moyennant une somme globale de 1 168 fl., 20 (Urk. 160). Peu de temps après, Christophe Thysz reporta sous garantie ce droit réel au profit du mineur Nanning Cloeck (1642-1702), qui se trouvait sous la tutelle de la Chambre des Tutelles, à Amsterdam. Il est probable que ce Nanning Cloeck était le fils de la sœur de Christophe Thysz, Catherine Thysz, veuve du D^r Allard Cloeck (1588-1647), échevin et conseiller, à Amsterdam. Il paraît que Rembrandt n'a pas payé la rente en novembre 1656 et 1657; plus tard, quand la maison fut vendue, et qu'il s'agit de régler les affaires, le capital et les intérêts furent entièrement payés.

1. F. Lugt, *Wandelingen met Rembrandt*, 2^e édit., p. 33.



JAN SIX, DESSIN DE REMBRANDT
ÉTUDE POUR LE PORTRAIT DE L'HOMME AU MANTEAU ROUGE. 1654
(Collection Stee, Amsterdam)

Selon toute vraisemblance, Rembrandt eut encore l'idée, en 1654, de vendre sa maison au Jodenbreestraat et d'aller occuper un logis plus modeste. Le 25 décembre 1655 (*Urk.* 163), il se présenta devant le notaire J. Molengraaff à Amsterdam pour déclarer qu'environ un an auparavant, il avait acheté de Otto van Cattenburch, bourgmestre de Vianen, une maison sise Nieuwe Hoogstraat, en face de l'immeuble qui porte aujourd'hui le nom de « Oost-Indische Huis », et faisant sans doute partie du bloc de maisons formant le coin de l'autre côté du Kloveniersburgwal. Les appartements étaient occupés par le portraitiste Hercule Sanders, né vers 1606 et mort après 1663. Rembrandt acheta provisoirement la maison moyennant 4 000 florins en espèces et 3 000 florins en tableaux et gravures, dont la valeur devait être taxée ulté-



LES QUATRE CHEFS DE LA CONFRÉRIE DES ARQUEBUSIERS
PAR B. VAN DER HELST (1655)
(Musée de l'État, Amsterdam.)

rieurement. L'achat définitif n'eut pas lieu, mais tout porte à croire que Rembrandt ne négligea rien pour aboutir. Abraham Francen et Louis van Ludick ont prêté leur concours à Rembrandt dans cette affaire. Ils avaient de très importantes créances et ils étaient bien au courant de la situation financière de Rembrandt; cependant, cela ne les a pas empêchés plus tard de tomber d'accord avec ce dernier.

Il est fort probable que, se fondant sur le fait de l'inventaire établi et l'absolu droit de propriété relativement à sa maison, Rembrandt s'est présenté le 17 mai 1656 devant la Chambre des Tutelles pour déclarer qu'il cédait à son fils Titus la propriété de sa maison, mais qu'il prenait toutes les dettes à son compte. L'acte d'acquit rédigé à cette occasion a été remis par le tuteur de Titus, Jan Verwout, à son successeur Louis Crayers (*Urk.* 166).

A cette époque, Rembrandt se trouvait aux prises avec de très sérieuses difficultés

financières. Il était accablé de dettes et pour y faire face, il disposait uniquement de quelques objets, précieux sans doute, mais qu'il avait estimés bien au delà de leur valeur réelle.

Cet acte par lequel il s'adressait à la Chambre des Tutelles a été la cause directe des difficultés que Rembrandt a éprouvées dans la suite, parce que le début de ces négociations a pu faire naître, chez les créanciers du peintre, le soupçon qu'elle était capable de les frustrer d'une partie de leurs droits, de sorte que les créanciers ont été jusqu'à menacer Rembrandt d'avoir recours à la contrainte par corps.

Dans un des numéros de l'année 1885 de la revue *Oud-Holland*, le Dr A. Bredius et M^e N. de Roever ont publié un article des plus intéressants, dans lequel ils donnent un excellent aperçu des difficultés où se débattait Rembrandt à cette époque. Cependant, lorsqu'ils durent aborder la question dont nous nous occupons, ils se virent obligés de communiquer à leurs lecteurs qu'en juillet 1656 et d'une façon absolument inexplicable, on établit un inventaire de tous les biens de Rembrandt, et qu'on nomma même un syndic.

On fut donc tenté de croire à une faillite. Plus tard même on a odieusement calomnié Rembrandt, allant jusqu'à le traiter de banqueroutier, comme s'il se fût jamais rendu coupable d'actions tombant sous le coup de la loi. Tout cela évidemment a été on ne peut plus nuisible à l'honneur et au bon renom du peintre. En agissant de la sorte, on perdait de vue que Rembrandt ne s'est jamais trouvé dans un état qu'on pût qualifier de cessation de paiement, de sorte que cet élément, indispensable en Hollande dans toute faillite judiciaire, n'existait même pas.

D'autre part, il ne fut jamais question de dettes payables à échéances fixes — nous avons ici en vue, soit des traites, soit des lettres de change qui auraient été protestées faute de non-paiement; les impôts étaient payés, parfois il est vrai grâce à l'intervention de tiers, mais toujours en bonne et due forme; dans la masse, on n'a trouvé aucune trace de dettes ménagères qui, en pareille circonstance, sont toujours les plus criardes; par contre, on a constaté la présence d'une somme d'argent assez rondelette. Aucun créancier n'aurait pu s'arroger le droit d'invoquer le plus petit fait ou la moindre circonstance capable de prouver que Rembrandt avait cessé ses paiements et par suite méritait d'être déclaré en faillite. Tout créancier qui aurait risqué pareille demande aurait été débouté sans le moindre doute; il aurait pu montrer que Rembrandt avait des dettes, qui représentaient une somme assez élevée, mais il aurait été absolument incapable d'établir la preuve que Rembrandt eût jamais cessé ses paiements.

Un document de la plus haute importance, découvert en 1913 dans les Archives de la cour de Cassation, à la Haye, a permis d'éclaircir cette question. Grâce au même document, on est parvenu non seulement à réhabiliter Rembrandt, mais encore à montrer que ses créanciers lui avaient témoigné beaucoup plus d'égards qu'on ne l'avait cru; quelques-uns d'entre eux lui prouvèrent même dans la suite qu'ils étaient ses fidèles et véritables amis.

Le document fut découvert, en 1913, par le Jonkheer D. Rutgers van Rozenburg et publié dans la revue *Oud-Holland* de la même année par le Dr A. Bredius.

Nous donnons ci-après la traduction en français de cette pièce si importante, avec la correction due aux recherches du D^r A. Bredius qui a découvert qu'un des noms avait été fautivement écrit sur l'original.

Le soussigné, Rembrandt van Ryn, domicilié à Amsterdam, prend la très respectueuse liberté de communiquer à Vos Excellences que, par suite de pertes éprouvées dans le commerce et sur mer, il se trouve dans des circonstances telles qu'il lui est impossible de satisfaire à ses obligations envers ses créanciers dont les noms suivent : Monsieur le Bourgmestre Cornelis Witsen, Isaacq van Hersbeecq, M^e Daniel Francen, Gerbrant Ornia, Hiskia van Uylenburch, Geert Dircx, Gerrit Boelissen et autres. Ces créanciers doivent bien prendre ces circonstances en considération ; cependant, comme le suppliant pourrait être menacé de poursuites de la part de ces créanciers, il se voit obligé pour ces motifs, de s'adresser à Vos Excellences, les priant instamment et humblement de lui accorder des lettres de cession judiciaire et de soumettre la question au Tribunal d'Amsterdam.

Pour copie conforme :

N. GELTSACK, 1656.

Ce document, que nous venons de reproduire, est la demande de Rembrandt, signée par un procureur et présentée en vue d'obtenir le bénéfice de cession judiciaire. Dans les circonstances où se trouvait Rembrandt, c'était le seul expédient qui lui restait, car, d'après la jurisprudence de cette époque, il lui était impossible d'arriver à un accord à l'amiable avec ses créanciers en vue d'obtenir de ces derniers un sursis provisoire ou un acquit. Nous lisons en effet dans Hugo Grotius : « l'acquit accordé pour la dette entière ou une partie, ainsi que tout sursis provisoire octroyé aux gens qui comme certains patrons de navire entraînés par le courant sont contraints de naviguer en arrière — sont de nulle valeur, parce qu'ils sont nuisibles à la prospérité de la communauté¹ »

Les gens qui avaient fait de mauvaises affaires, dans le sens décrit par Hugo Grotius, ne pouvaient donc prétendre ni à un arrangement à l'amiable, ni à un sursis provisoire. Ils avaient uniquement à choisir entre une faillite ou une cession judiciaire. Les conséquences en étaient très différentes. En cas d'admission à la cession judiciaire, il était impossible de recourir à la contrainte par corps envers le débiteur ; en cas de faillite, on pouvait y avoir recours et continuer les poursuites même après le rejet du traité entre les créanciers. Le débiteur était alors considéré comme banqueroutier, et obligé, pour se soustraire à la juridiction des États Généraux, de se réfugier soit à Vianen, où le Seigneur interdisait toute poursuite à son égard pour des créances conclues à l'extérieur, soit à l'étranger, pour échapper au danger de la contrainte par corps. D'après les Statuts d'Amsterdam, du 3 décembre 1644, les contrats de vente émanant de faillis étaient dans cette ville de nulle valeur relativement à des tiers, de sorte que tout commerce était rendu impossible à ces faillis (Hugo Grotius, *Inleyd.* II § 3).

On s'est demandé, se fondant sur la supposition que Rembrandt aurait appartenu

1. Hugo Grotius. *Inleydinghe tot de Hollandsche Regtsgeleertheyt* (Introduction à l'étude du droit néerlandais), livre III, chap. 41.

à l'Église des Mennonites (Gemeente der Doopsgezinden) qui bannissaient les banqueroutiers de leur communauté, si cette circonstance ne l'aurait pas décidé à préférer la cession judiciaire à la faillite¹.

Il serait très difficile de tirer réellement parti de la confirmation du fait, même dans le cas où Rembrandt aurait vraiment appartenu à l'Église des Mennonites — ce qui est fort douteux — vu l'énorme différence qui existe entre les conséquences judiciaires résultant d'une faillite et d'une cession judiciaire.

La cession judiciaire, réglée plus tard par le Code de procédure civile des Pays-Bas, était une ressource qui annulait en partie les engagements contractés et pouvait être accordée comme une faveur à des débiteurs malheureux et de bonne foi, ce qui leur permettait, en collaboration avec leurs créanciers et après l'approbation de l'autorité publique, de garder leur liberté individuelle en cédant légalement à leurs créanciers le produit de leurs biens, tout en s'assurant ce qui était indispensable à leur subsistance.

La cession judiciaire a eu force de loi en Hollande jusqu'à l'entrée en vigueur de la loi sur les faillites, le 1^{er} septembre 1896 ; elle existait déjà du temps de Rembrandt. A cette époque aussi, cette institution judiciaire se déterminait par une convention passée entre le malheureux débiteur qui était de bonne foi et ses créanciers. Après l'approbation de l'autorité publique, le débiteur était dispensé, moyennant la cession de tous ses biens, du paiement immédiat des dettes dont le montant dépassait la valeur de ses biens.

Hugo Grotius, dans son traité, l'appelle « un bienfait de l'autorité souveraine² » qui ne pouvait être octroyé que par la Haute Cour d'Appel (Hooge Raad) de La Haye, après consultation du Comité de la ville où demeurait le suppliant. A cette époque, ce « bienfait » ne pouvait être accordé qu'aux malheureux *débiteurs qui étaient de bonne foi*. L'éminent juriste cite nombre d'exemples de gens qui étaient considérés comme ne répondant pas aux exigences, « s'ils avaient soustrait des biens, si leur façon d'agir pouvait être mise en doute, s'ils s'étaient endettés par suite de méfait, s'ils avaient méconnu leurs dettes, s'ils avaient essayé de se soustraire à des obligations qu'ils pouvaient remplir et même s'ils ne payaient pas leurs impôts. » « Tous ces gens, nous dit-il, ne doivent pas être comptés parmi ceux qu'on peut admettre au bénéfice de la cession judiciaire. » Il énumère ensuite les conditions à remplir pour y avoir droit.

Avant l'approbation de la Haute Cour d'Appel, le débiteur devait établir l'inventaire de ses biens, avec mention de ses dettes et des créances exigibles ; il devait de plus exposer les catastrophes et les déboires qui avaient occasionné ses dettes, de façon à établir la preuve évidente de sa bonne foi. Ensuite, il devait déclarer formellement qu'il n'avait rien caché et rien passé sous silence. Les créanciers devaient alors être appelés avec le suppliant pour être entendus dans le lieu de résidence de ce dernier, au sujet de la demande de cession judiciaire, pour s'y opposer au besoin

1. Dr Neumann. *Rembrandt*, 1921, p. 699.

2. *Inleydinge*. Livre III, chap. 51.

et pour conférer au sujet de la nomination d'un syndic ; sur demande, tous ces gens pouvaient obtenir un extrait de la requête et de la déclaration du débiteur, requête et déclaration qui étaient affichées publiquement.

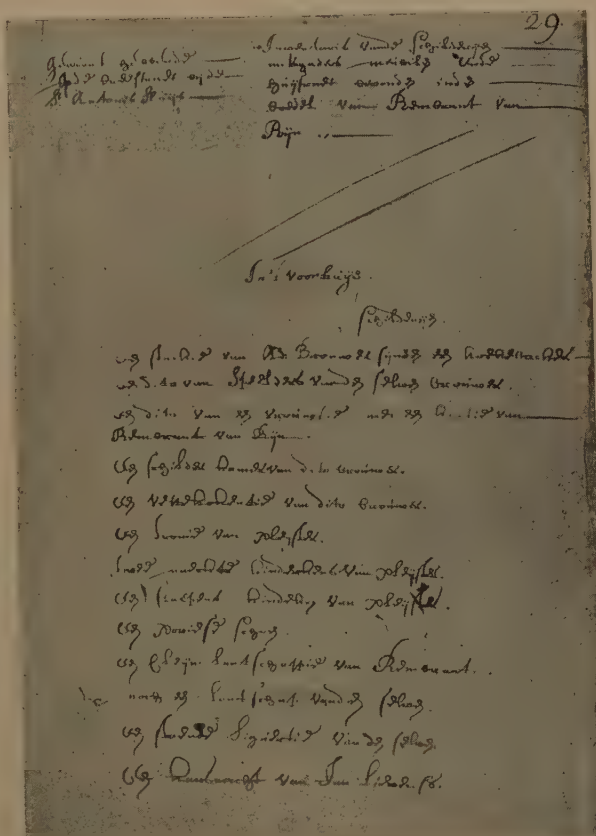
Voilà donc comment les choses se sont passées.

Au commencement du mois de juillet 1656, Rembrandt adresse sa demande à la Haute Cour d'Appel à La Haye, donnant comme cause immédiate de ses dettes : « pertes commerciales, dommages et pertes maritimes ». Il indique ses principaux créanciers par leurs noms et mentionne qu'il en existe encore d'autres qui peuvent juger de son malheur ; qu'il est menacé d'être poursuivi par ces créanciers et qu'il se voit dans le cas de réclamer la cession judiciaire.

Le 14 juillet 1656, la Haute Cour d'Appel de La Haye s'adressa à ce sujet aux bourgmestres d'Amsterdam, pour demander leur avis. Ceux-ci en avisèrent la « Desolate Boedelskamer » (Chambre des Biens vacants), institution établie en 1643 et dont les statuts furent publiés le 6 novembre 1643. Ces « Instructions » n'étaient qu'une sorte de supplément au Droit Commun, mais elles ont servi de base, à Amsterdam, pour l'établissement d'un code fixe et régulier relativement aux faillites.

Elles ont été imprimées en beaux caractères, ornées de vignettes et publiées pour la première fois par Gerrit Rooseboom (1568-1644) ancien Secrétaire de la Ville, chez Gerrit Jansz., libraire demeurant au coin de Oude Doelenstraat, « in den Engel », 1644, dans le « Recueil de différents statuts et coutumes d'Amsterdam ».

En 1879, M^e G. Moll a pris comme sujet de thèse de doctorat en droit « De Desolate Boedelskamer van Amsterdam » et c'est à cette étude que nous empruntons nombre de détails très intéressants pour le sujet que nous traitons.



PREMIÈRE PAGE DE L'INVENTAIRE DES BIENS
DE REMBRANDT (1656)
(Archives municipales, Amsterdam.)

La Chambre des Biens vacants (Boedelskamer) se composait de deux anciens échevins et de trois autres personnes « qui s'entendaient au commerce » ; elle était assistée d'un secrétaire nommé par les bourgmestres. En 1656, cette fonction était exercée par Frans Bruyningh (1610-1684), neveu de l'enseigne du même nom que l'on voit sur le tableau de Claes Elias, peint en 1645, toile conservée au Musée de l'État et qui représente la Compagnie du capitaine Jacob Rogh et le lieutenant Anthony de Lange (Cat. n° 893).

Le secrétaire jouissait alors d'un traitement de 300 florins, plus une indemnité d'habillement et quelques émoluments. Ces derniers étaient assez élevés ; ainsi, le secrétaire prélevait, comme le concierge, 5 pour 100 du revenu des meubles et des objets commerciaux ; en outre, il exécutait certains travaux relevant de ses fonctions, d'après un tarif fixé en 1654 par la Boedelskamer ; l'établissement d'un inventaire lui rapportait 8 florins par jour et il gagnait 0 fl., 60 par page de copie.

JONKHEER J.-F. BACKER

Secrétaire de la Fondation Rembrandt-Huis.



OEUVRES D'ART QUI PASSENT



ES œuvres touchant à l'histoire de l'art, relevées dans un premier article aux ventes de la rue Drouot tenues en décembre et janvier, trouvent une suite non moins digne d'attention dans celles des dernières semaines :

Dans une vente du 4 février, tenue par M. Lair-Dubreuil, sous le numéro 30 du catalogue et l'attribution ambiguë de Jehannet Clouet (puisque les deux Clouet ont porté ce surnom de Jehannet), a figuré un très authentique François Clouet, chose rare, digne de mention éclatante. Hauteur 33 centimètres, largeur 24. Le tableau était dit provenir de la collection Montbrison. C'était un portrait d'homme, qu'une inscription à l'encre, placée derrière, donnait pour Charles de Gondi, sieur de la Tour, qui fut frère d'Albert du même nom, maréchal de Retz : identité impossible, vu que le costume marquant l'année 1566 environ, eût donné trente ans à ce personnage, et que le portrait en porte au moins quarante-cinq. Nous reproduisons ce tableau.

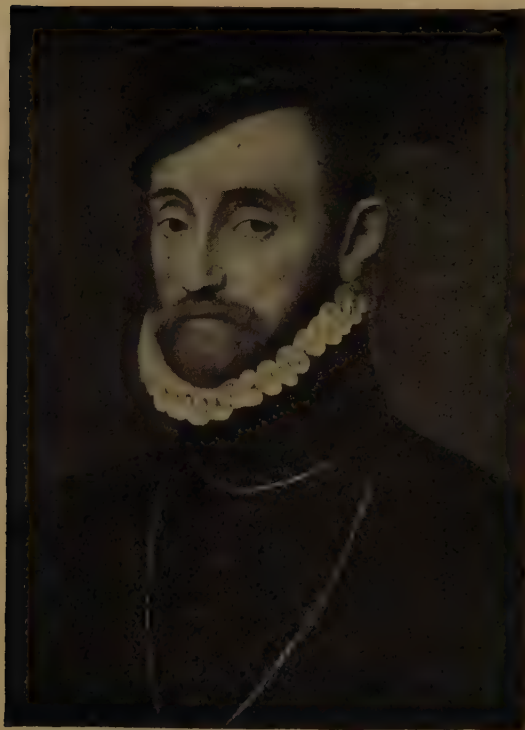
Dans la même vente, adjugé en un lot avec un numéro de qualité inférieure et repeint (n° 48 du catalogue), a paru un beau morceau de l'école allemande de la fin du xv^e siècle, n° 47, hauteur 97 centimètres, largeur 23, en parfait état, représentant l'*Annonciation*.

Par le ministère de M^e Desvougues, salle 2, le 14 février, a été vendu un portrait attribué à Philippe de Champagne, mais dont le style rappelait en peinture de façon frappante les crayons de Daniel Dumouëtier. C'était une femme en buste de grandeur naturelle, habit de veuve, avec cette inscription : *Mad^e de Saint-Paul*. Au revers de la toile était le nom de fille de la personne, *Anne de Caumont*. Issue de Caumont la Force, née en 1574, cette dame avait épousé en 1595 François, fils du duc de Longueville, qui fut comte de Saint-Paul et mourut en 1631. La Satire Ménippée fait mention d'elle dans la harangue de Mayenne, disant : « Je ne tirerai aucun fruit de mon expédition de Guienne que la prise de l'héritière de Caumont, que je destinai pour femme à mon fils ; mais le changement de mes affaires m'en a fait à présent disposer autrement. » Elle était cousine du maréchal de la Force, et par son mari

belle-sœur d'Antoinette d'Orléans, fondatrice des Filles du Calvaire, dont le portrait est au Louvre. L'âge et le costume de veuve mettaient le portrait de M^{me} de Saint-Paul peu après 1631. Il avait environ 65 centimètres sur 50. Il a fait 340 francs.

Le 26 décembre, par M. Baudoin a été vendu, n° 71, hauteur 72 centimètres, largeur 54, un portrait de Jacques IV roi d'Ecosse, précieux pour l'iconographie, tiré du même original dont quelques autres répliques se trouvent dans le Royaume Uni.

Qu'est-ce qu'Antoine Rascalon, né à Paris 1742 ? Cette signature se lisait sur un



PORTRAIT D'HOMME
PAR FRANÇOIS CLOUET

bénitier de terre cuite qui a passé le 26 février, commissaire-priseur M. Lair-Dubreuil, dimensions environ 50 centimètres sur 30, n° 138 du catalogue, dont la mention ajoutait : *XVIII^e siècle*, faute d'avoir remarqué après le nom de l'artiste une date, celle de 1828. Le dessin était un centon de Louis XIII : verre églomisé dans un cadre à ressauts entre deux chérubins-termes, sous une gloire accompagnée de rinceaux, dans le style de la Restauration.

Un genre de peinture, aussi omis qu'oublié aujourd'hui, est celui de trompe-l'œil, que pratiquèrent jadis les peintres des Pays-Bas, dans lesquels la surface du tableau compte pour fond où divers objets, papiers, gravures, cartes à jouer, etc. sont jetés sous un verre parfois représenté rompu, ou accrochés à la muraille. En France, Doncre et Boilly ont peint de ces tableaux.

Le 1^{er} mars, sous le n° 12, commissaire-priseur M. Edouard Pape, a passé un Boilly de ce genre, 67 centimètres de hauteur sur 62 de large. La toile était signée. « *Études* », disait le catalogue. Ce n'était pas des études, mais la feinte agréable d'un petit plâtre d'enfant d'après François Flamand, pendu au mur parmi d'autres objets accrochés pareillement, ciseaux, besicles, etc.

Le 28 janvier a été vendu par M. Bondu, commissaire-priseur, une terre cuite de cinquante centimètres environ, figure de femme drapée, tenant de la main droite une patère dont elle fait des libations sur un autel. Le dessin et l'exécution de cette figure sont admirables, et décèlent la main de Clodion. On l'a vendue 6 600 francs.

Sous le nom de « double projet d'élévation de l'église Sainte-Geneviève avec plans », a passé le 27 février, M. Desvougues commissaire-priseur, n° 105 du catalogue, un dessin de Norry architecte, signé et daté 1795, bien plus intéressant que ne disait le catalogue et que la date même ne devait le faire supposer, puisqu'il y avait trente ans en 1795 que les projets de Sainte-Geneviève avaient été donnés. Non, il s'agissait d'un projet de transformation de l'édifice inspiré par la destination nouvelle de Panthéon.

Norry, né en 1750, élève de De Wailly, qui fut de l'expédition d'Égypte et rédigea partie de la relation qui s'en fit, ardent partisan de la Révolution, donnait dans cet ouvrage la preuve de son talent en même temps que de son zèle politique. L'édifice s'y montrait entouré d'une rotonde qui touchait aux extrémités du transept et à l'abside, rotonde de hauteur moindre que le reste. Le dehors était décoré d'un corinthien de même module que celui du péristyle. La croix était remplacée par une allégorie, et d'autres figures étaient mises autour de la coupole à l'aplomb de l'ordre qui l'environne. Une vue de l'édifice tel que Soufflot l'a fait, qui était jointe à ce dessin, a fait imaginer d'inscrire au catalogue qu'il y avait un double projet.



Comin. par M. Bacri.

L'ANNONCIATION
ÉCOLE ALLEMANDE, XV^e SIÈCLE

LOUIS DIMIER

BIBLIOGRAPHIE

Union académique internationale. — *CORPUS VASORUM ANTIQVORVM*. FRANCE. MUSÉE DU LOUVRE, par E. Pottier. Paris, Champion, in-4°. 1^{er} fascicule (1922), 8 feuilles av. 49 planches. 2^e fasc. (1923), 5 feuilles 1/2 av. 49 planches.

L'importance sans cesse croissante prise par la céramique dans les études d'archéologie, la dispersion décourageante, l'infidélité fréquente des reproductions de vases publiées suffisent à justifier la colossale entreprise assumée par l'Union académique à peu près internationale. A vrai dire, il s'agit d'un *corpus* quelque peu *sui generis*, et qui n'est pas exactement comparable ni au *corpus* presque achevé des inscriptions, ni même au *corpus* (encore dans les limbes)¹ des monnaies antiques. Des vases, notamment des vases grecs, sont disséminés en grand nombre dans des collections particulières dont on n'apprend souvent l'existence que par le hasard d'une vente après décès : comment se flatter de les découvrir, de les recueillir tous ? D'autre part, si les marbres chargés d'inscriptions sont, à cause de leur poids, restés le plus souvent sinon en place, du moins dans leur pays d'origine, les produits plus légers de la céramique ont, dès l'antiquité, voyagé à grande distance, et leur lieu de naissance est souvent difficile à déterminer. Dès lors, un *corpus*, logiquement ordonné suivant les catégories ou les provenances des vases, n'aurait pu être réalisé qu'au prix d'une période préparatoire très longue et très coûteuse, et à coups d'hypothèses fragiles. On s'est donc résigné à adopter pour cette publication l'ordre muséographique, chaque académie s'occupant des musées de son propre pays ; on a borné pour l'instant l'enquête aux collections nationales et à certaines collections municipales ou privées, dont les possesseurs, comme la ville de Compiègne, ont consenti à contribuer à la dépense. En revanche, pour rendre ces publications partielles pratiques et comparables entre elles, on a adopté pour les vases à

cataloguer un ordre géographique uniforme, à cadres assez larges pour que les chances d'erreurs soient réduites au minimum. Il y a huit classes, subdivisées chacune en un certain nombre de sections ; les auteurs de chaque catalogue sont autorisés à introduire des sous-sections. Chaque planche porte ainsi un signalement ou indice numérique, dont un tableau, reproduit dans chaque fascicule, donne la clef. Ainsi une planche numérotée II D c 1 signifie : Méditerranée Orientale — Rhodes¹ — groupe orientalisant — 1^{re} planche. Après la publication intégrale d'un musée, l'amateur devra réunir sous une même couverture toutes les planches portant ce signalement : il pourra même le faire pour toutes les planches homologues de tous les musées.

Le seul procédé de reproduction adopté, parce qu'il est le seul mécanique, est la phototypie. Ses qualités de sincérité incomparable ont fait passer outre aux objections qu'il soulève : halo gênant produit par la lumière autour d'un point saillant, déformation (par exemple dans les amphores) des figures latérales ou de celles qui sont tracées sur la courbure joignant la panse au col. Une échelle jointe à chaque planche indique la proportion adoptée (elle varie, semble-t-il, de 1/4 à 1/10). On a gagné de la place et du papier en serrant les figures jusqu'à en réunir 40 par page et en imprimant les feuillets sur les deux faces². De la sorte, on espère qu'une cinquantaine de volumes à quatre fascicules pourront épuiser le sujet.

Malgré la petitesse de l'échelle les reproductions sont parfaitement lisibles. Elles ne suffisent pas, sans doute, à une étude approfondie du

1. Cette désignation de section ne me paraît pas heureuse. Elle attribue à l'atelier de Rhodes dans la fabrication ionienne une prépondérance dont l'apparence n'est due qu'au hasard des trouvailles.

2. A tort à mon avis, car cette disposition rendra parfois difficile ou impossible des rapprochements nécessaires. Il faut savoir s'arrêter dans la voie des économies.

vase, mais elles servent à l'identifier, à le définir clairement; c'est un passeport avec signalement détaillé et photographie fidèle. Certains vases importants ont été photographiés jusque sous quatre aspects, pour que toutes les figures se présentent sans déformations; dans d'autres cas, des détails intéressants ont été reproduits séparément à la grandeur naturelle. Les deux fascicules actuellement publiés se réfèrent au Musée du Louvre et sont signés du même nom que le catalogue illustré, en cours de publication, des vases de ce musée. Ces fascicules mènent de front avec une agréable variété plusieurs séries: proto-élamite, Crète, Théra, Rhodes, Laconie et Cyrène, style attico-corinthien, vases attiques à figures noires et à figures rouges. Les planches déjà publiées renferment de nombreux chefs-d'œuvre, dont plusieurs inédits, par exemple, III, 1, C, planche 24. Les notices, disons mieux: les fiches signalétiques donnent, après la définition du vase, son numéro d'inventaire au Louvre, une description sommaire du décor et des sujets figurés, l'indication des restaurations et des inscriptions, les dimensions (s'il y a lieu), enfin une bibliographie très complète. Il est impossible d'être mieux informé, plus précis et aussi plus concis que M. Pottier. Ses fascicules méritent de servir de modèles; ils font bien augurer d'une publication dont il a pris l'initiative, dont il a dressé le plan, qu'il dirige avec un dévouement passionné et à laquelle son nom restera attaché.

T. R.

Charles PICARD. — *La sculpture antique des origines à Phidias*. Paris, Laurens (1923) (Collection « Manuels d'histoire de l'art »). In-8° jésus, 428 p. av. 121 gravures.

JE doute un peu de la solidité du principe sur lequel est fondée cette collection de manuels: « retracer dans des ouvrages distincts... l'évolution de chaque art. » La sculpture, par exemple, n'évolue pas isolément: elle se développe au sein d'une civilisation déterminée, en subissant l'influence des autres arts et en exerçant la sienne sur eux. La séparer de son milieu, postuler (comme il est fait implicitement dans ce volume) une filiation directe et cloisonnée entre les sculptures égyptienne, hittite, grecque, est un procédé artificiel, qui masque les faits essentiels. D'ailleurs qu'entend-on au juste par sculp-

ture? Le bas-relief plat et colorié des Égyptiens et des Grecs se rattache bien plus à l'idée générale de peinture qu'à celle de plastique (c'est ce que n'ignore pas M. Picard, p. 78); étudier des productions de ce genre dans le seul cadre de la statuaire, au lieu de les rapprocher des peintures contemporaines, c'est se condamner à en méconnaître la nature véritable.

Cette observation générale vise le plan de la collection: elle n'atteint pas spécialement le travail de M. Picard qui, le genre admis, est excellent. Tour à tour la sculpture préhistorique, celle de l'Égypte, des peuples asiatiques (Chaldée¹, Hittites, Assyrie, Perse), de la Crète et de Chypre, de la Phénicie et de l'Espagne, enfin la sculpture grecque jusque vers 450, Phidias non compris², défilent sous nos yeux, caractérisées dans leurs écoles et leurs œuvres essentielles, avec un souci très louable de la chronologie et des échanges de types ou de procédés, avec une illustration bien choisie mais un peu maigre, une bibliographie très à jour et dont on ne pourrait critiquer que la surabondance. M. Picard est merveilleusement au courant de tout ce qui a été publié sur son sujet; il l'est même peut-être trop, de là une certaine hésitation, une répugnance à conclure et à choisir entre des opinions contradictoires, qui laissera, je le crains, dans l'esprit des étudiants, auxquels ce manuel est surtout destiné, un peu de trouble et de scepticisme. Mieux eût valu dans certains cas opter nettement, *au risque d'erreur*, que de se garder ainsi à carreau contre toutes les éventualités. Des passages comme les pages consacrées au groupe des Tyrannoctones³ (p. 346) ou à l'aurige de Delphes (p. 350) ou à l'autel Ludovisi (p. 352-4) sont très caractéristiques, à cet égard: on ne les parcourt passans un peu d'agacement. Il est impossible, en effet, après les avoir lus et relus, de savoir si M. Picard attribue les Tyrannoctones à Anténor ou à Critias, s'il croit

1. C'est une interprétation erronée (p. 144) que celle qui voit dans la stèle d'Hammourabi le roi recevant de Shamash son code: c'est un bâton de commandement que tend le dieu.

2. Il est assez illogique de placer Polyclète et Phidias, contemporains complets (et même Polyclète a survécu d'au moins 10 ans à Phidias) dans des volumes différents.

3. Et non Tyrannoctones comme il est imprimé deux fois p. 407. Dans ce même tableau chronologique la date de 476 attribuée (bien entendu avec un point d'interrogation) au *Ladas* de Myron est surprenante.

ou non à l'authenticité du relief de Boston, s'il adopte l'hypothèse de Svoronos ou celle d'Homolle sur le donateur de l'*Aurige*, etc. Excès de conscience sans doute, mais peut-être aussi indécision congénitale, regrettable dans un ouvrage didactique où il faut savoir se tromper.

Ces réserves ne doivent pas donner le change sur le mérite du livre qui est considérable, pas seulement par le travail qu'il représente et qu'il épargnera à bien des chercheurs, mais encore par l'exactitude de l'érudition, les problèmes qu'il pose, le sentiment juste et délicat des styles artistiques, l'écriture, parfois laborieuse, mais pleine, nerveuse et colorée.

T. R.

Henry MARTIN. — *La miniature française du XIII^e au XV^e siècle*. Paris et Bruxelles, Van Oest (1923). In-4°, 120 p. et 134 reproductions hors-texte.

Si l'enluminure des manuscrits a produit dans les premiers siècles du Moyen Âge des œuvres remarquables, dues à des religieux, ce n'est guère qu'au commencement du XIII^e siècle, avec l'apparition des enlumineurs laïques et professionnels, avec la multiplication des ouvrages profanes, que s'affirme la distinction des écoles nationales et, en particulier, que se constitue l'école française ou parisienne, qui devait jeter un si vif éclat jusqu'au premier quart du XV^e siècle, à la cour des derniers Capétiens et des premiers Valois.

M. Henry Martin, dont l'autorité et la compétence en ces matières sont hors pair, esquisse, dans la première partie de son bel ouvrage, l'histoire de cette école parisienne, notamment à partir de la fin du XIII^e siècle où les documents deviennent un peu précis. Il caractérise la technique des diverses générations d'enlumineurs qui se sont succédé depuis cette époque, étudiant, par exemple, la disparition graduelle des fonds d'or, les progrès de la grisaille, le merveilleux développement pris par le décor des marges, etc., s'attachant aussi à définir, dans un esprit vraiment « Morellien », les détails souvent inaperçus, mais en réalité caractéristiques, qui permettent les classements chronologiques, parfois même les attributions individuelles. C'est ainsi que nous voyons « situer » d'abord, à la fin du XIII^e siècle, Honoré — dont M. Martin a été le vrai « découvreur » en 1906

— ainsi que son école, puis, au XIV^e, l'auteur inconnu de la belle *Légende de Saint-Denis*, et encore Jean Pucelle — révélé ici même par Léopold Delisle — et le fécond « maître aux Bocqueteaux », illustrateur de la *Bible de Jean de Sy*, enfin, à la limite des XIV^e et XV^e siècles, Jacquemart de Hesdin, qui, malgré son origine, se rattache bien à l'école parisienne, et en particulier à la tradition de Pucelle comme en témoignent ses admirables *Grandes Heures* exécutées pour le duc Jean de Berry. Mais au moment même où cette école jette un dernier lustre, pour se traîner ensuite dans des redites, apparaissent, à la cour du même seigneur, les grands « Franco-Flamands » — Pol de Limbourg, Haincelin de Haguenau, Jacques Coëne — qui ouvrent à l'illustration des voies nouvelles en transformant la « page » en un tableau véritable. Leurs chefs-d'œuvre — les *Très riches heures*, la *Bible moralisée*, le *Josèphe* — sont aujourd'hui universellement connus par des fac-similés et marquent la limite que M. M. s'est assignée. Il ne veut pas en effet ranger parmi les enlumineurs proprement dits des *peintres* comme Jean de Bruges, André Beauneveu, Jean Fouquet, qui n'ont fait de l'illustration que par occasion.

La seconde partie de ce livre se compose d'une série de notices, brèves et fortement documentées, sur les manuscrits dont sont extraites les images reproduites dans les 100 planches en noir (130 figures) et les 4 planches en couleur qui en forment la magnifique parure. Le plus ancien manuscrit utilisé remonte à 1223, le plus récent à 1430 environ. Les planches sont d'une exécution parfaite, accompagnées de légendes précises ; on regrette pourtant l'absence de toute indication sur l'échelle de la reproduction.

Le beau livre de M. H. Martin, auquel fait suite en quelque sorte l'ouvrage récemment publié par M. Durrieu sur la miniature flamande de 1415 à 1530, deviendra rapidement classique comme celui-ci. Il est, en effet, le fruit d'une science vaste, pénétrante et néanmoins prudente, servie par un goût fin et délicat. L'exécution matérielle fait honneur au zèle de l'éditeur et de ses collaborateurs techniques : l'imprimeur Lesot¹, les graveurs

1. L'impression est généralement très correcte. Notons pourtant pl. 98 un malencontreux *Grégoire VIII*.

Faucheux et Malvaux. Il n'est pas jusqu'au papier dont la solidité et la beauté ne méritent un éloge spécial.

Je n'adresserai guère à ce *standard work* qu'une critique : c'est qu'il perpétue par son titre une expression, à mon sens malheureuse, celle de *miniature* pour désigner les illustrations des manuscrits médiévaux. Ce terme devrait être réservé aux lettres en couleurs tracées au *minium*, ou aux petits portraits séparés, sur ivoire, émail ou parchemin, dont la vogue commence au *xvii^e* siècle. Les illustrateurs du Moyen Âge s'intitulent eux-mêmes *enlumineurs* et c'est le mot *enluminure* qu'il conviendrait de donner à leurs œuvres. M. Martin le sait fort bien puisqu'il cite lui-même le vers classique de Dante (*Purg.* XI, 80) : *quell' arte ch' alluminare e chiamata in Parisi*. Pourquoi n'a-t-il pas eu le courage de réagir contre un usage qui n'est qu'un abus ?

T. R.

Le portrait gravé et ses maîtres. Nanteuil,
par Eugène Bouvy. Chez Le Goupy. Paris,
1924.

Voici le premier ouvrage « de fond » sur Nanteuil, et neuf. L'artiste en valait la peine puisqu'il est l'observateur le plus pénétrant d'une époque qui a fait de l'étude de l'homme, au physique et au moral, l'objet essentiel de sa pensée. La biographie fait apparaître son rôle éminent dans la préparation du fameux arrêt de Saint-Jean-de-Luz, charte de la Gravure en France. L'étude de son dessin au crayon et au pastel nous révèle sa curieuse conception du portrait. Nous voici introduits dans la maison bourgeoise du quai Guénégaud, dans l'atelier de l'artiste qui a écrit fièrement « je sçais mon art » ; nous assistons à sa méthode de travail depuis l'instant où il pose et fait causer son modèle pour animer sa physionomie, puis jette sur le papier un premier crayon, jusqu'à la troisième épreuve où la figure sort enfin avec tout son relief, son « caractère », son âme. Beau chapitre, qui a l'attrait d'un secret dévoilé : à la précision de l'analyse il joint le don heureux de la vie. Sur le pastelliste, tout ou presque est nouveau. Puis, ces portraits dessinés, Nanteuil les grave. Alors, démarche du burin, ses tailles variées, diversité des techniques et de leurs effets selon les cheveux, les carnations, les

tissus..., M. Bouvy ne laisse rien échapper de ce métier très sûr, sans que son étude de spécialiste soit jamais aride. Car en chaque ressource du graveur il sait nous montrer le moyen d'expression. Chaque morsure de burin est une manifestation de l'âme sur la figure de ces « honnêtes gens », bien plus graves et plus intérieurs que nous. Et maintenant, les voici eux-mêmes. En un dernier chapitre M. B., armé des données certaines de l'Histoire, commente leur figure par leur vie. Sur leurs traits il nous fait lire leur destinée, comme par la chronique, et la correspondance est saisissante. Et s'il ne s'agissait que du Roi, de Colbert, de Turenne, de Bellièvre, de Harlay..., ce serait déjà bien intéressant. Mais M. B. sait mieux que personne qu'un « portrait dessiné ou gravé par un grand maître qui lui-même appartient à une grande époque est quelque chose de plus que l'effigie d'un homme. C'est un type collectif, une synthèse, un « symbole ». De là ces pages « informées », qui derrière le portrait individuel font surgir l'Époque : la Famille royale, les Princes, les hommes d'État, l'Église, la Robe, les Lettres et les Arts, les Femmes de Nanteuil. Belle France, solide et sérieuse. L'artiste, qui l'a éternisée, est lui-même une nature équilibrée et heureuse, peu inquiète, peu soucieuse d'attraper comme nous l'instant aigu. M. B. définit d'un mot très juste ce portrait « une sorte de moyenne, aussi durable que possible, entre les aspects variés de la physionomie du modèle ». Chercher le permanent sous la mobilité des apparences : voilà bien la méthode classique. Ainsi M. B. apporte une contribution excellente à l'étude de l'Art au *xvii^e* siècle, plus varié, plus vivant, plus pénétrant que ne l'ont dit les superficiels. Dans cet ouvrage bien venu se rencontrent (parce qu'ils se sont cherchés) le goût sûr, l'érudition historique, les connaissances techniques d'un amateur raffiné, dès longtemps initié à la gravure par le contact des chefs-d'œuvre dont il a hospitalisé chez lui un choix magnifique. Pour soutenir sa valeur et assurer son succès, l'éditeur n'a rien ménagé. La présentation est soignée : le moelleux délicat des gravures n'a rien perdu sous les presses, et ce sont presque les originaux de Nanteuil qui viennent nous garantir les commentaires du critique.

RENÉ SCHNEIDER

LÉANDRE VAILLAT et PAUL RATOUIS DE LIMAY. — J.-B. Perronneau, sa vie et son œuvre (Bibliothèque de l'Art du XVIII^e siècle). Paris et Bruxelles, Van Oest (1923). In-4°, 253 p.

La seconde édition de cette monographie, qui paraît quatorze ans après la première, marque le progrès très sensible des études consacrées depuis 1909 à la vie et à l'œuvre de Perronneau : elle enregistre quelques détails jadis inconnus de la biographie presque inextricable de cet artiste nomade, notamment son voyage à Pétersbourg en 1781 et surtout elle inventorie ou reproduit (car l'illustration très abondante ne comprend pas moins de 48 planches) une quantité considérable de pastels ou de peintures à l'huile qui ont reparu à la lumière dans ces dernières années. La Hollande a fourni la meilleure part de ce butin.

L'enquête est loin d'être close et les auteurs ont la modestie de dire que cette seconde édition ne représente qu'un nouveau stade provisoire de nos connaissances. Mais c'est un excellent point de départ pour les recherches futures. Par leur documentation scrupuleuse, leur critique prudente et avisée, MM. Vaillat et Ratouis de Limay auront été les meilleurs artisans de la gloire posthume de Perronneau¹.

L. R.

A. BONAVENTURA. — Verdi (Collection des « Maîtres de la musique »). Paris, Félix Alcan (1923). In-8°, 212 p.

Verdi fut, en vérité, un grand musicien doublé d'un homme qui, selon une parole célèbre, faisait honneur à l'homme. Quelques réserves que l'on puisse faire sur certaines parties de son œuvre, on doit en reconnaître la puissance, le mouvement, en un mot, la vie intense. Il en faut admirer aussi la complète sincérité et dire, avec Félix Weingart-

1. Signalons en vue d'une troisième édition quelques lapsus ou fautes d'impression : p. 22, Sächsischen Kammerat au lieu de Sächsischer Kammerrat ; p. 99, au lieu de Kreits de la Basse Saxonie, lire Cercle de la Basse Saxe ; p. 125, oud et non ond 50 jaaren.

ner : « La personnalité de Verdi, si exempte de tout artifice, étant au-dessus de ce que nous méritons aujourd'hui, nous devons nous efforcer de nous élever jusqu'à elle. » Et puisque nous citons un chef d'orchestre dont on ne saurait contester l'expérience, notons aussi son opinion sur l'instrumentation du maître italien : « Il sait et peut dire avec une note seule d'un seul instrument mieux que d'autres avec un orchestre colossal. » En somme Verdi était sain et avait le droit de rire aux dépens des « malades qui cherchent et (c'est parfois tant mieux) ne trouvent jamais. » Que dirait-il des « malades » d'aujourd'hui ! Au reste il souhaitait que l'on trouvât du nouveau, à condition qu'il ne relevât point de la pathologie. « Copier le vrai, écrivait-il, peut être une belle chose ; mais inventer le vrai, c'est mieux, beaucoup mieux. » Et maintes fois il a « inventé le vrai », renouvelant infatigablement son esthétique en vue d'une réalisation plus complète et plus élevée de son idéal dramatique : *Don Carlos*, *Aïda*, *Otello* et *Falstaff* en peuvent témoigner.

M. Bonaventura s'est acquitté de sa mission avec justesse et clarté. Sans exagération, il a exprimé une admiration légitime pour son illustre compatriote, avec un luxe verbal qui d'ailleurs n'est point déplaisant. Il aime les suites d'adjectifs et d'adverbes, ainsi que le montre son appréciation d'un chant de *La forza del Destino* qui « termine l'opéra doucement, tendrement, mélancoliquement » (ces trois adverbes joints font admirablement.) Il ne dissimule point les faiblesses, et, s'il aime le passé, ne dédaigne point le présent. Il s'affirme, ainsi qu'il convient de le faire si l'on veut être « à la hauteur », le contempteur de Meyerbeer et constate avec joie qu'*Aïda* ne contient plus « aucune trace de ce meyerbeerisme qui avait souillé *Don Carlos*. »

Nous ne saurions faire reproche à M. Bonaventura de ne pas écrire toujours en un français authentique. Mais le fond demeure, méritant notre gratitude et notre estime. — Un dernier mot : pourquoi l'érudit biographe n'a-t-il point signalé, en sa notice bibliographique, la belle étude publiée sur Verdi par Henri Roujon, dans *Artistes et amis des arts* ?

RENÉ BRANCOUR

Le Gérant : CH. PETIT.

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.

GALERIE

BRUNNER

11, Rue Royale, PARIS

Spécialité de
TABLEAUX ANCIENS

TROTTI & C^{IE}

8, place Vendôme, 8
PARIS

Tableaux de Maîtres

JEAN ENKIRI

ANTIQUAIRE-EXPERT

ANTIQUITÉS ORIENTALES

Dirige des ventes à l'Hôtel Drouot
Ventes périodiques

(S'inscrire pour recevoir ses catalogues.)

46, Rue de Grenelle, PARIS

J. FÉRAL

PEINTRE-EXPERT

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES

Anciens et Modernes

7, Rue Saint-Georges, PARIS

Pour AVOIR de **BELLES et BONNES DENTS**
SERVEZ-VOUS TOUS LES JOURS DU

SAVON DENTIFRICE VIGIER

Le Meilleur Antiseptique, Pharmacie, 12, B^{is} Bonne-Nouvelle, Paris.

SAVONS ANTISEPTIQUES VIGIER

Hygiéniques — Médicamenteux

Savon doux et pur, conserve la beauté, la souplesse de la
peau du visage et de la poitrine. 4 fr. 40

Savon surgras au beurre de cacao, pour le visage et le
corps. 3 fr.

Savon de Panama, pour les soins de la chevelure, la barbe
et pour se raser. 3 fr. 90

Savon de Panama et de goudron, contre la chute des che-
veux, les pellicules, séborrhée, alopecie. 3 fr. 90

Savon à l'ichtyol, contre l'acné, rougeurs, boutons, etc.
. 3 fr. 90

Savon sulfureux, contre l'eczéma. 3 fr. 90

Savon au sublimé antiseptique, contre les furoncles. 3 fr. 90

Savon boraté, contre urticaire, séborrhée. 3 fr. 90

Savon naphтол-soufré, contre pelade, eczémas. . . 3 fr. 90

Pharmacie VIGIER, 12, Boul. Bonne-Nouvelle, PARIS

EDITIONS DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Pour paraître en Avril :

PAUL JAMOT

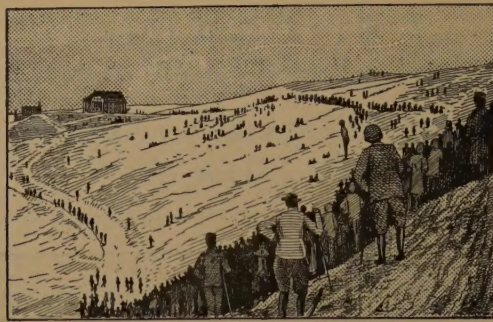
DEGAS

1 volume in-4° carré, avec de nombreuses illustrations.

En préparation : du même auteur

RENOIR

CHEMINS de FER de PARIS à ORLÉANS et du MIDI



SUPERBAGNÈRES. — Sports d'hiver.

Sports d'hiver aux Pyrénées

LUCHON-SUPERBAGNÈRES
FONT-ROMEU (Station climatique)

Stations renommées à 1800 m. d'altitude

Patinage, ski, bobsleigh, hockey, curlings,
skijoring, luge, traîneau, etc...
Fêtes diverses pendant la saison.

Train rapide de nuit avec wagons-lits et couchettes.
Voiture directe 1^{re} et 2^e cl. au dép. de Paris-Quaid'Orsay.

Pour tous renseignements, consulter le *Livret-Guide* officiel de la C^{ie} d'Orléans et celui de la C^{ie} du Midi.

PAR LE RÉSEAU DE L'ÉTAT

VISITEZ

LE MONT SAINT-MICHEL

Merveille unique au monde

LA NORMANDIE

ses gigantesques falaises
ses côtes verdoyantes, ses forêts
ses monuments grandioses

LA BRETAGNE

ses plages, ses îles, ses rochers
ses sites admirables
ses vieux monuments

LA SUISSE NORMANDE | LA COTE D'EMERAUDE

LA COTE DE GRANIT

LES PLAGES DE L'Océan

La Touraine, le Maine, le Poitou

l'Anjou, la Vendée, l'Aunis et la Saintonge

Leurs Châteaux et leurs Monuments

LONDRES

Par DIEPPE-NEWHAVEN
TRAINS LUXUEUX

Puissan paquebots à turbines
les plus rapides de la Manche

MAXIMUM DE CONFORT
MINIMUM DE DÉPENSE

LES ILES DE LA MANCHE

JERSEY

Par GRANVILLE et S^t-MALO

Magnifiques et nombreuses
Excursions

ILES CHAUSEY, GUERNESEY
AURIGNY ET SERQ

AMÉLIORATIONS APPORTEES AUX TRAINS DE VOYAGEURS SUR LE RESEAU DU P. L. M.

Parmi les améliorations qui seront apportées aux trains de voyageurs sur le Réseau P. L. M. en vue de la prochaine saison d'hiver, il convient de signaler :

1^{re} la mise en circulation, à partir du 5 novembre d'un nouveau rapide de jour, toutes classes, avec wagon-restaurant, entre Paris et Marseille.

Aller : Paris dép. 8 h. — Lyon arr. 15 h. 57, dép. 16 h. 39. — Marseille arr. 22 h.

Retour : Marseille dép. 6 h. 15. — Lyon arr. 11 h. 15, dép. 11 h. 36. — Paris arr. 19 h.

2^e le prolongement, à partir du 5 novembre, entre Marseille et Vintimille et, à partir du 6 novembre, entre Vintimille et Marseille, des rapides 17 et 18.

Ces trains, qui donneront une correspondance directe de et pour Londres, comporteront des places de lits-salons, couchettes, wagons-lits, 1^{re} et 2^e classes et un wagon-restaurant entre Calais et Vintimille.

Aller : Londres dép. 11 h. — Paris P. L. M. dép. 20 h. 10. — Marseille arr. 9 h. 27. — Nice arr. 14 h. 20. — Menton arr. 15 h. 39. — Vintimille arr. 16 h. 05.

Retour : Vintimille dép. 13 h. 10. — Menton dép. 13 h. 37. — Nice départ 14 h. 50. — Marseille dép. 19 h. 35. — Paris arr. 8 h. 50. — Londres arr. 17 h. 10.

3^e la mise en circulation du Côte d'Azur rapide de nuit les lundi, mercredi et vendredi, du 7 novembre au 14 décembre au départ de Paris ; les mercredi, vendredi et dimanche, du 9 novembre au 16 décembre au départ de Menton.

Ce train deviendra quotidien à partir du 15 décembre au départ de Paris et à partir du 17 décembre au départ de Menton.

Aller : Paris dép. 19 h. 05. — Nice arr. 21 h. 30. — Menton arr. 12 h. 40.

Retour : Menton dép. 15 h. 20. — Nice dép. 16 h. 35. — Paris arr. 9 h. 55.

4^e la mise en circulation, chaque jour, à partir du 15 novembre au départ de Paris et à partir du 17 novembre au départ de Vintimille, du train de luxe Calais-Méditerranée.

Aller : Londres dép. 11 h. — Paris P. L. M. dép. 19 h. 30. — Nice arr. 11 h. 50. — Menton arr. 12 h. 53. — Vintimille arr. 13 h. 17.

Retour : Vintimille dép. 15 h. 20. — Menton dép. 15 h. 48. — Nice dép. 16 h. 55. — Paris P. L. M. arr. 10 h. 05. — Londres arr. 19 h. 15.

CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON ET A LA MÉDITERRANÉE

Services P. L. M.

d'Excursions par auto-cars
dans la
Forêt de Fontainebleau

La Compagnie P. L. M. reprendra, à partir du 1^{er} avril et jusqu'au 2 novembre 1924, au départ de la gare de Fontainebleau, ses Services Automobiles d'excursions dans la forêt.

Ces Services, qui seront en correspondance directe avec les trains de et pour Paris, comprendront deux circuits quotidiens : l'un, dans la matinée, pour la visite de la partie Nord de la forêt, l'autre, dans la soirée, pour la visite de la partie Sud.

Indépendamment de ces deux circuits quotidiens, un troisième circuit périodique comportant la visite de toute la forêt, avec arrêt à Barbizon pour le déjeuner, sera mis en marche les jeudis, dimanches et jours fériés pendant toute la saison, et, en outre, les lundis et samedis pendant les mois de juillet, août et septembre.

FREDERIC FAIRCHILD SHERMAN, 1790, Broadway, NEW-YORK
(États-Unis d'Amérique)

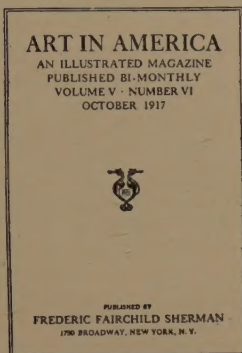
ART IN AMERICA

Revue bi-mensuelle illustrée

L'année : 6.60 dollars.

Le numéro : 1 dollar.

Le seul périodique en Amérique consacré à l'étude scientifique et à la critique d'art. Il offre les dernières conclusions des plus grandes autorités vivantes, en articles fondés sur les recherches originales et contenant de nouveaux renseignements de réelle valeur. La plus pratique, la meilleure revue d'art publiée en Amérique.



PEINTURES VÉNITIENNES EN AMÉRIQUE

par BERNHARD BERENSON

Petit in-4°. Frontispice en photogravure, 110 planches photographiques hors texte. Net : 7 d. 50, franco : 7 d. 65.

« L'un des ouvrages les plus significatifs de critique reconstituée parmi ces dernières années sur la peinture italienne. »
(The Dial.)

ESSAIS SUR LA PEINTURE SIENNOISE

par BERNHARD BERENSON

Petit in-4°. Frontispice en photogravure, 64 planches photographiques hors texte. Net : 6 dollars, franco : 6 d. 15.

« Il a le don, comme un véritable maître, de donner de l'esprit et du ton à tout ce qu'il écrit. »
(New-York Times.)

COLLECTION DES ARTISTES AMÉRICAINS

Volumes soigneusement imprimés sur papier à la forme, richement illustrés de planches en photogravure. Tirage limité

	Prix en dollars
ALEXANDER WYANT, par Eliot Clark.	15 »
WINSLOW HOMER, par Kenyon Cox.	15 »
GEORGE INNESS, par Elliott Daingerfield.	20 »
HOMER MARTIN, par Frank J. Mather, Jr.	15 »
R. A. BLAKELOCK, par Elliott Daingerfield.	12 50
CINQUANTE PEINTURES de Inness.	25 »
CINQUANTE-HUIT PEINTURES de Martin.	25 »
SOIXANTE PEINTURES de Wyant.	25 »
ALBERT P. RYDER, par Frederic Sherman.	25 »

PEINTRES AMÉRICAINS

D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

par FREDERIC F. SHERMAN

In-12. Frontispice en photogravure et 30 planches photographiques. Net : 3 dollars, franco : 3 d. 10.

« Lumineux et bien écrit. Intéressant pour l'artiste et l'amateur. »
(Cincinnati Enquirer.)

PAYSAGISTES ET PORTRAITISTES

D'AMÉRIQUE

par FRÉDÉRIC F. SHERMAN

In-12. Frontispice en photogravure et 28 planches photographiques. Net : 3 dollars, franco : 3 d. 10.

« M. Sherman s'attache au sens spirituel et intellectuel des œuvres. Il nous aide à en reconnaître les beautés et à pénétrer le sentiment des artistes. »
(Detroit Free Press.)

LES DERNIÈRES ANNÉES DE MICHEL-ANGE

par WILHELM R. VALENTINER

In-8°. Illustré de planches en collotypie. 300 exemplaires sur papier à la forme. Net : 7 d. 50.

« Personne n'a fait revivre à nos yeux, à un tel point, le mystérieux géant de la Renaissance. »
(New-York Times.)

INITIATIONS

par MARTIN BIRNBAUM

In-8°. Illustré, à tirage limité. Net : 5 dollars, franco : 5 d. 5.

« C'est un plaisir d'être mis au courant des dernières nouveautés par un guide qui sait éviter le pédantisme et garder la mesure. »
(The Review.)

REGISTRATION DÉPOSÉE

DEPOSITO LEGGE EDIZ. LA POSTA

RASSEGNA D'ARTE - RASSEGNA D'ARTE ANTICA E MODERNA

ANTICA E MODERNA

DIRETTA DA
CORRADO RICCI



Cette revue publiée, sous la direction de M. CORRADO RICCI, avec le concours des plus éminents critiques d'Italie, étudie l'art rétrospectif et contemporain, les collections publiques et particulières, les objets artistiques que l'Italie offre à l'admiration des amateurs. La Rassegna d'arte antica e moderna paraît chaque mois en livraisons de 56 pages in-4°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et hors texte, avec gravures au burin et à l'eau-forte, estampes en couleurs, lithographies, etc.

Prix d'abonnement : { Italie . . . L. 50; expédition recommandée : L. 60.
Étranger. Fr. 50; — — — — — Fr. 60.

BOLLETTINO DEL REALE ISTITUTO DI ARCHEOLOGIA E STORIA DELL' ARTE IN ROMA

Bulletin dirigé par Corrado Ricci, bimensuel, avec illustrations en phototypie, de 32 pages, publication officielle de l'Institut d'Archéologie et d'Histoire de l'Art de Rome. Il donne le compte rendu de tous les livres d'art et des revues publiés en Italie et à l'étranger. Le Bulletin est donné aux abonnés de Rassegna pour le prix annuel de L. 10, Fr. 10 à l'étranger; pour tous les autres il est donné pour L. 20, Fr. 20 à l'étranger. Chaque numéro coûte L. 3,50, Fr. 3,50 à l'étranger.

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE
ROMA - VIA ZANARDELLI 7

EDITORI - ALFIERI & LACROIX - ROMA - MILANO

THE BURLINGTON MAGAZINE

LA RESTAURATION DES PEINTURES

Les articles suivants, parus dans le *Burlington Magazine*, traitent avec autorité de ce sujet. Ces articles, de la plus haute importance pour les collectionneurs et marchands, décrivent et discutent supérieurement divers procédés, comprenant le rentoilage, le transport, la réparation, le vernissage et le nettoyage des couleurs à l'eau, etc.

Prix : 6 numéros, sh. 17/6, franco sh. 18/9; chacun : sh. 2/6, franco sh. 3 (sauf le n° 197 sh. 5, franco 5/6).

Essai sur le vernis au mastic	par Sir Charles J. Holmes .	Nos 197.
Éléments de nettoyage des peintures	Sir Charles J. Holmes .	228, 229.
Fumigations pour les parasites des panneaux.	D. S. Mac Coll	230.
La restauration des peintures.	Henri T. Dover	223, 224.

L'ART FRANÇAIS MODERNE

Les importants articles illustrés qui suivent, parus dans le *Burlington Magazine*, intéressent la peinture française. On peut se procurer les numéros qui les contiennent à raison de sh. 5, franco sh. 5/6 (sauf les nos 149, 168, 173, 176, 178 à 180, 188, vendus chacun sh. 2/6, franco sh. 3).

Juin 1922.

2 sh. 6 d. (franco, 3 sh.).

L'ART FRANÇAIS DES CENT DERNIÈRES ANNÉES

Ce numéro contient des articles de Roger Fry et Walter Sickert, avec nombreuses illustrations relatives aux expositions actuelles de Londres et de Paris.

La peinture française au XIX ^e siècle	par Lionel Cust	Nos 149.
Trois têtes de Degas	Anon	119.
Mémoires de Degas	George Moore	178, 179.
Degas	Walter Sickert	176.
« Madame Charpentier et sa famille », de Renoir	Léonce Bénédite	57.
Manet à la National Gallery	Lionel Cust	168.
« Paul Cézanne », par Ambroise Vollard (Paris, 1915)	Roger Fry	173.
Sur une composition de Gauguin	Roger Fry	180.
Vincent Van Gogh	R. Meyer-Riefstahl	92.
Puvis de Chavannes	Charles Ricketts	61.
Lettres de Vincent Van Gogh	F. Melian Stawell	99.
Six dessins de Rodin	Randolph Schwabe	188.
L'art français moderne aux « galeries Mansard »	M. S. P.	198.
Cézanne	Maurice Denis	82, 83.
Les sculptures de Maillol	Roger Fry	85.

Numéro spécimen sur demande.

Le *Burlington Magazine* jouit d'une autorité reconnue en matière d'art et d'histoire de l'art depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours. Ses collaborateurs sont les plus hautes autorités dans leur spécialité respective. Ses illustrations sont supérieures à celles de toute autre revue d'art, et la revue tend à constituer un guide complet en littérature artistique.

Parmi les sujets traités :

Architecture, armes et armures, bronzes, tapis d'Orient, porcelaine de Chine, broderies et dentelles, gravures, mobilier, vitrail, miniature, orfèvrerie, étains, vaisselle, peinture, sculpture, tapisserie, etc.

Table méthodique des principaux articles, franco, sur demande.

THE BURLINGTON MAGAZINE FOR CONNOISSEURS

Illustré mensuel, net sh. 2/6.

17, Old Burlington Street, Londres, W. 1.